LE JAZZ ET L'ORIENT

OUVRAGE COORDONNÉ PAR PASCAL BUSSY

CANOPÉ ÉDITIONS

LE JAZZ ET L'ORIENT

LE JAZZ ET L'ORIENT

OUVRAGE COORDONNÉ
PAR PASCAL BUSSY

CANOPÉ ÉDITIONS
MAÎTRISER

Directeur de publication
Jean-Marc Merriaux

Directrice de l'édition transmédia et de la pédagogie
Michèle Briziou

Délégué aux arts et à la culture
Bruno Dairou

Directeur artistique
Samuel Baluret

Coordination éditoriale
Carole Fouillen et Aude Gérard

Secrétariat d'édition
Sophie Roué

Iconographie
Adeline Riou

Mise en pages
Geoffrey Salles

Conception graphique
DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Illustration de couverture
Gaëlle Huber/Réseau Canopé, 2015

ISSN : 2416-6448
ISBN : 978-2-240-03593-6
© Réseau Canopé – 2015
(établissement public à caractère administratif)
Téléport 1 Bât. @4
1 avenue du Futuroscope
CS 80158
86961 Futuroscope cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce oit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

PRÉFACE

Le titre de cet ouvrage, *Le jazz et l'Orient* – qui est aussi celui qui préside à la mise au programme du baccalauréat 2015 et 2016 d'un ensemble de cinq pièces relevant de cette rencontre –, est nécessairement réducteur. Il incite d'emblée à l'interrogation et donc à la découverte. Le jazz, s'il plonge ses racines dans l'Afrique, l'esclavage, la douleur et la révolte d'une population méprisée qui devait supporter son destin et s'armer de courage pour le transformer, est aujourd'hui solidement enraciné au sein des cultures occidentales et particulièrement en France. La musique orientale relève d'une plus longue histoire qui remonte bien au-delà du XX^e^ siècle et reste aujourd'hui d'une vivacité tout à fait remarquable.

Autre différence qui interroge : le jazz, esthétique issue d'un déracinement culturel, s'est diffusé très rapidement dans le monde occidental comme si, dégagé par nature de son ancrage géographique, il avait une liberté toute particulière pour se diffuser et s'enrichir des cultures du monde. Inversement, la musique orientale, malgré les relations politiques qui associeront pendant longtemps les puissances européennes et les pays de l'Orient méditerranéen, n'a jamais eu la même diffusion au cœur de la vie culturelle européenne, voire occidentale.

Ces évidences sont aujourd'hui bousculées par l'avènement des réseaux numériques qui, s'ils mondialisent le jeu économique, impactent considérablement celui de la création artistique et notamment musicale. Que l'on soit artiste, mélomane ou même récepteur passif du flux culturel porté par les réseaux des médias, on peut tout subir certes, mais aussi entendre, découvrir, chercher, trouver, finalement créer ce qui ne pouvait exister en dehors de ce contexte. Car les réseaux de communication numérique ont leur pendant dans les transports ! Ces derniers font se rencontrer comme jamais auparavant les femmes et les hommes artistes, créateurs et musiciens. Ainsi font-ils de la musique ensemble et inventent-ils, sans le savoir, des esthétiques qui, peut-être, deviendront plus tard les marqueurs d'une époque.

L'enseignement de la musique à l'école doit bien évidemment prendre la mesure de ces bouleversements pour interroger les objectifs de l'éducation musicale et artistique qu'elle apporte à ses élèves. Plutôt que de se réfugier dans une citadelle assiégée de toute part qui défendrait aveuglément une tradition culturelle multiséculaire, plutôt que de rester confortablement installée dans ses habitudes, l'éducation musicale à l'école doit renouveler ses démarches pour embrasser la réalité de la circulation des œuvres et notamment l'émergence « d'esthétiques métissées » dont la rapidité de diffusion est d'autant plus grande qu'elle couvre des territoires de la sensibilité jusqu'alors inconnus. C'est à ce prix qu'elle apportera aux élèves, tout au long de leur parcours de formation, la distance critique nécessaire, les références artistiques, esthétiques et culturelles, et les repères indispensables pour revendiquer une authenticité singulière entre héritage culturel et vivacité contemporaine de la création artistique. C'est bien dans cette perspective que les programmes limitatifs du baccalauréat sont chaque année élaborés. Ils équilibrent toujours la découverte de territoires esthétiques nouveaux et la rencontre d'œuvres de référence qu'il reste essentiel d'étudier et de connaître. Pour cette année scolaire 2014-2015, se côtoient notamment Jean-Philippe Rameau, Richard Galliano et Jonathan Harvey ; l'an prochain, Mozart sera de retour en compagnie de Germaine Tailleferre et leurs œuvres viendront enrichir la poursuite du travail mené particulièrement sur le jazz et l'Orient qui restera au programme.

En complément des productions éditoriales réalisées chaque année par Canopé, productions qui privilégient une documentation indispensable sur les parties du programme les plus originales, de très nombreux professeurs, qu'ils aient ou non en charge des enseignements en classe terminale, produisent une abondante documentation sur l'intégralité des œuvres proposées au programme. Elle s'enrichit bien souvent de témoignages audio et vidéo démontrant l'appropriation par les élèves et par la pratique musicale de ces esthétiques. Tous les pédagogues sauront apprécier ces propositions qui comptent autant par le résultat final et la qualité de leur enregistrement que par la richesse des parcours qui y ont conduit et les nombreuses rencontres – d'œuvres, d'artistes, de techniques – qui ont été à chaque fois nécessaires à l'élaboration de ces moments de musique.

Les cinq pièces supports du programme « jazz et Orient » ont été choisies avec soin, en liaison étroite avec des spécialistes de ces esthétiques naissantes. Certains professeurs qui avaient déjà exploré avec leurs élèves la pédagogie de ces enjeux et développé des pratiques vocales et instrumentales spécifiques avec leurs élèves ont été également de précieux conseils. Le programme et les cinq pièces issues de ces réflexions, si elles n'ont pas l'ambition d'épuiser le sujet, inciteront certainement chacun à découvrir puis explorer ces territoires nouveaux de la musique. Exploration d'autant plus aisée que la musique enregistrée est aujourd'hui abondante et très facilement accessible. Exploration d'autant plus vertueuse qu'elle peut aisément s'appuyer sur une appropriation par l'expérience et la pratique musicales des techniques qui caractérisent la « musique orientale ».

Nous souhaitons vivement que cet ouvrage, élaboré sous la conduite experte de Pascal Bussy et qui profite de la contribution d'artistes du programme comme de l'expérience de professeurs de lycée, donnera à chacun les clefs nécessaires pour découvrir et investir ces territoires esthétiques nouveaux, imaginer des pédagogies appropriées pour garantir un juste équilibre entre l'enrichissement des connaissances et le développement des connaissances, enfin assumer toute sa responsabilité éducative auprès d'élèves qui vivent et vivront dans un espace artistique et culturel mondialisé.

Vincent Maestracci,
inspecteur général de l'Éducation nationale

SOMMAIRE

9 INTRODUCTION

11 CONTEXTUALISATION

13 Le jazz

19 La musique orientale

27 La rencontre entre le jazz et l'Orient

39 LES CINQ ARTISTES AU PROGRAMME

41 Rabih Abou-Khalil

45 Avishai Cohen

49 Jasser Haj Youssef

53 Marcel Khalifé

59 Ibrahim Maalouf

65 CONCLUSION

69 BIBLIOGRAPHIE/SITOGRAPHIE

71 REPÈRES DISCOGRAPHIQUES

73 GLOSSAIRE

75 LES AUTEURS

INTRODUCTION

Depuis que la musique existe, les rencontres et les échanges entre les musiciens ont été favorisés par de multiples facteurs. D'abord les voyages, à travers la longue tradition des artistes nomades. Ensuite, le développement de l'écriture musicale et l'apparition des partitions. Enfin, tous les progrès technologiques dans les domaines de l'enregistrement, de la restitution et de la diffusion de la musique, de l'évolution du disque et ses transformations successives, en passant par la radio, le cinéma et la télévision, jusqu'à la révolution de l'internet. Aujourd'hui, les créateurs de musiques peuvent en quelques clics de souris découvrir des musiques du bout du monde, composer en temps réel avec un partenaire vivant dans une banlieue voisine ou aux antipodes, de la même façon que les auditeurs ont accès – en théorie – à toutes les musiques du monde entier.

Dans cette ère du « village mondial » où les arts n'échappent pas aux phénomènes de globalisation, les musiques voyagent plus que jamais. Il leur arrive même de se transplanter et il n'est pas rare d'assister à la renaissance de certaines musiques très loin de leur territoire d'origine... On connaît aujourd'hui des musiciens bretons et de New York qui jouent de l'afrobeat, des Suisses qui font de la musique cajun, et on sait qu'il existe des scènes de blues, de jazz, de reggae et de dub dans toutes les régions du globe.

Au cours de ces vastes migrations, les musiques évoluent plus ou moins et il ne faut pas oublier qu'un musicien qui se prend de passion pour une esthétique qui n'est pas, a priori, la sienne va aussi se l'approprier en la transformant. Dans cette perspective, les démarches sont multiples : mélanger deux styles en adaptant cette musique à des instruments locaux ou régionaux, utiliser un instrument clef de cette même musique en le « greffant » sur une autre musique, s'inspirer d'un jeu instrumental bien spécifique pour nourrir sa propre approche, voire chanter dans sa langue natale s'il s'agit de musique vocale. De l'emprunt partiel à l'annexion totale, toutes les palettes du métissage sont possibles, et une musique née dans quelque coin du monde peut, en théorie, rebondir où que ce soit sous quelque forme que ce soit !

La rencontre entre le jazz et les musiques d'Orient participe de ce vaste phénomène. Il s'agit de deux esthétiques qui ont en commun une très grande richesse, et qui plutôt que deux musiques sont deux ensembles de musiques, tant il est vrai que l'une comme l'autre possèdent de multiples familles et sous-familles. La première, le jazz, est bien plus jeune que la musique orientale – dont certaines formes, comme la musique soufie, sont multiséculaires –, mais c'est pourtant elle qui s'est ouverte le plus rapidement à d'autres formes et qui a été très tôt le terrain de multiples rencontres. Le jazz, aujourd'hui, est également moins marqué géographiquement que les musiques orientales. Il est aussi – en dehors peut-être des héritiers de la branche du free jazz noir américain – moins une musique identitaire que la plupart des musiques orientales. Et puis, il faut ajouter que curieusement, leurs frontières à toutes deux ne sont pas totalement fixées, le jazz n'arrêtant pas de s'étendre bien au-delà de son périmètre d'origine (on note aujourd'hui parmi ses « axes de progression » les musiques électroniques scandinaves et toujours les musiques du monde), et l'Orient de s'étendre au-delà de son « opposition naturelle » à l'Occident, formant un ensemble qui n'est pas le même suivant les critères avec lesquels on l'appréhende, ceux-ci pouvant être historiques, géographiques ou culturels.

Enfin, il faut dire que malgré ses singularités – il ne s'agit pas d'étudier une œuvre mais bien cinq œuvres, et toutes les problématiques qu'elles permettent d'aborder pourraient fournir la matière de plusieurs livres… –, ce sujet possède une profonde logique. Outre qu'il confirme que le jazz est bien la plus ouverte des « musiques actuelles » – un sujet sur « le rap et l'Orient » ou « la chanson et l'Orient » aurait-il été aussi passionnant ? –, le fait qu'il ait été imaginé en France et qu'on l'étudie dans les établissements français s'explique aussi par quelques évidences. L'Hexagone est, depuis les années trente, le second pays du jazz après les États-Unis (où les métissages du jazz s'opèrent davantage avec les Caraïbes, comme on peut l'observer avec le jazz latin et la salsa). Pour des raisons historiques qui ont aussi à voir avec une proximité géographique, notre pays possède et entretient de nombreux liens avec tous les pays d'Orient. Et, nous le verrons au fil de ces pages, la France est le pays du monde où vivent et travaillent la majorité des représentants de cette musique qui doit autant au jazz qu'à l'Orient, une musique souvent sans étiquette affirmée mais qui constitue la mosaïque du « jazz oriental ».

Pascal Bussy

CONTEXTUALI-SATION

Duke Ellington et son orchestre à l'Oriental Theater, Chicago, 1931.
© Rue des Archives/RDA

LE JAZZ

Pascal Bussy et Jasser Haj Youssef

Le jazz voit le jour à la fin du XIXe siècle. Il se construit à partir du blues, du ragtime, de chants religieux, sans oublier les influences venues d'Europe. Dès les années vingt, il prend des formes diverses, aussi bien vocales qu'instrumentales. Souvent considéré comme la plus savante des musiques populaires, appelées désormais « musiques actuelles », il est riche et multiple. En parcourant son histoire, on rencontre un vaste ensemble de musiques noires et blanches ; on découvre des formes écrites parfois proches de certaines esthétiques classiques ; on traverse l'« ère du swing » (la « *swing era* ») et les grands orchestres de l'entre-deux-guerres – Duke Ellington (1899-1974) contribuera beaucoup pendant cette époque à faire du jazz une musique écrite –, le be-bop dont les représentants emblématiques sont Charlie Parker (1920-1955) et Dizzy Gillespie (1917-1993), puis le free jazz. Il faut aussi compter avec le jazz cool, le jazz soul, le jazz rock, les mariages avec l'électronique, sans oublier de nombreuses rencontres du jazz avec les musiques du monde dont celles, bien sûr, avec les musiques orientales, de l'Inde jusqu'aux musiques arabes.

On peut dire que l'instrumentation, les mélodies et les harmonies du jazz sont issues essentiellement de la tradition musicale occidentale. En revanche, le rythme, le phrasé et sa production sonore, ainsi que les éléments de l'harmonie blues qui en est à l'origine, sont largement dérivés de la musique africaine – mais aussi d'une conception musicale afro-américaine qui émerge à la fin des années soixante, et dont les chefs de file sont les musiciens de l'Art Ensemble of Chicago, inventeurs d'une « *Great black music* » qui entend brasser tous les jazz, des premières fanfares de La Nouvelle-Orléans jusqu'au jazz libertaire. Une « Grande musique noire » qui se revendique clairement afro-américaine, élément central d'une culture mythifiée qui engloberait la mémoire et le présent des populations noires des continents américain et africain.

Cette démarche d'approcher le jazz de manière totale est en soi révolutionnaire, car chacune des mutations de cette musique a généré, autant chez les musiciens que chez les mélomanes, des querelles esthétiques, les tenants de la tradition se disputant régulièrement avec les représentants de la modernité. Bien sûr, les mentalités évoluent et il est fréquent que ce qui était considéré comme révolutionnaire devienne, à son tour, une nouvelle tradition. Mais ce qui est passionnant dans le jazz, c'est qu'au-delà de ceux qui se disputent d'un côté une « vérité » en brandissant le drapeau d'une authenticité ou de l'autre l'étendard d'une innovation, la naissance d'un nouveau courant n'a jamais détrôné les précédents. Tous, jusqu'à aujourd'hui, cohabitent, quelquefois même en s'interpénétrant les uns les autres, c'est même là l'essence de la richesse du jazz.

Le jazz est lui-même un métissage de plusieurs traditions musicales. Mis à part ses origines variées, il ne cesse d'évoluer et de s'ouvrir sur des cultures diverses (africaines, européennes, orientales…). Il n'est plus aujourd'hui un phénomène purement américain mais est devenu un art universel. Il contient potentiellement une ouverture sur le monde entier sans être limité par les différences culturelles. Il a toujours montré une grande capacité d'intégration musicale aussi bien que sociale. Au plus fort de la ségrégation raciale aux États-Unis, il a été la seule forme d'art qui a su réunir des Noirs et des Blancs – des musiciens des deux origines jouaient au sein d'un même orchestre. Son caractère de création « instantanée » a profondément contribué à développer les relations entre l'individu et le groupe. L'improvisation, à côté du swing, du son et du phrasé, a permis des rencontres fertiles où chacun pouvait conserver sa personnalité.

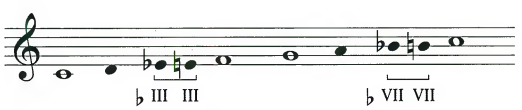
Plusieurs cultures musicales se sont attachées au jazz – l'inverse est vrai aussi – et ont créé ensemble de nouveaux styles comme le jazz manouche, le jazz latin et le jazz oriental, préfigurant très tôt la vogue de ce qu'on a appelé bien plus tard la « world music » et les « musiques du monde »… Le jazz s'est diffusé dans toutes les régions du monde et recèle encore un énorme potentiel de création. C'est un art qui reflète son époque et qui a développé un langage unique et original. Il raconte aussi ce qui l'entoure, il est la chronique fidèle de la vie, il est la bande sonore de l'expérience humaine, il exprime la recherche de liberté.

Le jazz demeure un art ouvert. Les spécialistes eux-mêmes sont parfois dans l'impossibilité d'identifier ses sources et peuvent avoir du mal à délimiter ses contours. Il est avant tout une musique de révolte contre tout ce qui est rigide. Il exige que ses auditeurs révisent des critères qui étaient valables il y a plusieurs années et soient disposés à découvrir de nouvelles normes peu conventionnelles. Le jazz est un phénomène récent qui ne cesse d'évoluer et de s'ouvrir sur des cultures diverses. Il renouvelle des pensées, intègre et relie des traditions, parfois très différentes, pour donner naissance à de nombreux styles de « jazz ». Tout cela explique pourquoi cette musique est, probablement, la plus ouverte de toutes les musiques actuelles.

LA « NOTE BLEUE » ET LES GAMMES DU BLUES

On dit généralement que les matériels mélodiques du blues proviennent surtout d'un métissage de gammes africaines avec l'harmonie occidentale. Les musiques que les Noirs ont amenées de l'Afrique jusqu'en Amérique sont souvent basées sur des gammes pentatoniques non tempérées. Plusieurs ouvrages consacrés au jazz expliquent le phénomène de ces « *blue notes**[1] » de la manière suivante : lorsque les Afro-Américains ont commencé à faire de la musique occidentale, ils ont adapté leur sensibilité pentatonique au système tonal. La rencontre avec la gamme diatonique majeure a provoqué un conflit sur les troisième et septième degrés. Ils les ont alors infléchis pour les rendre adaptables à leur propre « feeling » musical. Plus tard, les musiciens ont introduit une altération possible du cinquième degré, devenue à son tour une « *blue note* » au même titre que celles des troisième et septième degrés. L'intonation des « *blue notes* », décrites souvent aussi comme des notes « instables », est caractérisée par une très grande flexibilité ; notons que ces degrés mobiles sont parfois joués de manière intermédiaire entre l'intervalle majeur et l'intervalle mineur – il s'agit de l'intonation microtonale.

Cependant, l'ethnomusicologie a montré que dans les musiques africaines, il existe aussi des gammes à sept degrés non équidistants qui incorporent des demi-tons, des tons entiers, et des intervalles qui sont légèrement inférieurs à un ton entier et légèrement supérieurs à un demi-ton (comme la division des intervalles de la musique arabe et orientale en général). Cela est particulièrement vrai entre les troisième et quatrième degrés et entre les septième et huitième. Ces gammes pourraient contribuer à expliquer la genèse des « *blue notes* », mais il faudrait, pour être plus précis, identifier leurs origines et vérifier si elles coïncident ou non avec celles qui furent en quelque sorte réinventées par les peuples réduits à l'esclavage.

Quant aux gammes du blues, comme l'explique le contrebassiste et musicologue suisse Jacques Siron, « il n'en existe pas une unique [...] mais plusieurs combinaisons de notes qui possèdent une sonorité blues. Chacune des gammes du blues s'apparente à la fois à une gamme majeure modifiée et à une gamme pentatonique à parfum africain ». D'après lui, la gamme à trois et sept est vraisemblablement la première gamme blues. Elle est formée de deux tétracordes identiques qui comportent chacun un degré ambigu. Les deux degrés ambigus, les degrés trois et sept, flottent entre le mode majeur et le mode mineur.

SWING, SONORITÉ ET PHRASÉ

Littéralement, le mot « swing » signifie « balancement » ; il reflète cette sensation de rebond d'un temps sur l'autre, cette impression d'être « balancé » de façon continue, qui peut aller jusqu'à provoquer chez l'auditeur une sorte de douce hypnose.

Élément fondamental de toute la musique jazz, le « swing » est aussi le nom d'une époque de l'histoire du jazz, les années trente. Les big bands, ou grands orchestres, y jouent le premier rôle et des chefs d'orchestre comme le pianiste noir Duke Ellington (1899-1974) et le clarinettiste blanc Benny Goodman (1909-1986) emmènent cette musique très loin du jazz tel qu'il se pratiquait au début du XX[e] siècle à La Nouvelle-Orléans.

Le contrebassiste français Didier Levallet (né en 1944), qui est aussi un théoricien du jazz, a comparé le « swing » à un « rythme biologique ». Une horloge musicale dont la marque de fabrique est le « chaba-da », ce rythme ternaire dont la batterie, caisse claire ou cymbale, accentue les deux temps forts

1 L'astérisque renvoie au glossaire.

Duke Ellington dirigeant son orchestre dans les années trente.
© Bettmann/Corbis

– le « cha » et le « ba » –, au détriment du « da » qui est non seulement le troisième temps mais aussi le temps faible. Cette syncope rythmique, qui reste l'un des éléments clefs du jazz, est omniprésente pendant l'« ère du swing ». Sa pulsation régulière est fournie par la section rythmique (batterie, contrebasse, guitare, piano), garante précise de la stabilité de ce tempo qui irrigue la musique des big bands. Mais l'aboutissement du swing vient aussi de l'instabilité qui est exprimée par les instruments mélodiques (principalement les cuivres) ; par contraste, ce sont eux qui renforcent l'effet de balancement et qui le nourrissent. Dans le swing, il y a une « démocratisation » des valeurs rythmiques qui mène à une irrésistible force d'attraction de la musique.

Parmi tous les éléments qui provoquent la tension dramatique, le swing est l'élément le plus marquant du jazz. Citons, dans ce contexte, l'interprétation d'une musique « classique », *Le Concerto pour deux violons en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach, interprété par Stéphane Grappelli (1908-1997) et Yehudi Menuhin (1916-1999). Les deux musiciens n'ont ni improvisé ni utilisé les sonorités et phrasés propres au jazz, mais le caractère jazz y est affirmé par la relation particulière au rythme de ces interprètes, d'où le swing qui en émane.

Notons également que bien que le swing soit un élément fondamental du jazz, il peut parfois passer à l'arrière-plan. Dans plusieurs solos non accompagnés par une section rythmique, alors que le soliste joue d'une manière lyrique[2], le swing peut s'absenter pour laisser la place à d'autres langages musicaux. Cela se vérifie dans le free jazz et dans certains courants de « jazz contemporain[3] ».

À l'origine, le terme « swing » était lié à la mesure quatre/quatre qui était accentuée sur les deuxième et quatrième temps – il s'agit du contretemps, aussi appelé « *afterbeat* ». Mais depuis les années cinquante, des mesures à trois, cinq, six, sept temps ou davantage encore sont apparues, sans que se perde pour autant cette sensation de swing. Précisons qu'aujourd'hui un

2 Cela peut même être le cas d'un saxophoniste qui joue en solo absolu, voir Sonny Rollins.

3 Ce terme est employé dans l'acception de « musique classique contemporaine ».

autre terme, « groove », a tendance à remplacer le mot « swing » qui fait malgré lui référence à un jazz considéré comme « vieillot ». Le mot « groove », lui, est plus moderne, mais il est vrai qu'il ne s'applique pas qu'au jazz mais à tout un ensemble de musiques populaires d'origines noires, qui vont du rhythm'n'blues au rap, en passant par la soul music et le funk.

1

2

1. Concert de jazz du trio Oscar Peterson en 1960 : Peterson au piano, Ray Brown à la contrebasse et Ed Thigpen à la batterie.
© Ullstein Bild/Roger-Viollet
2. Dizzy Gillespie jouant de la trompette vers 1960.
© Franz Hubmann/Imagno/akg-images

La sonorité et le phrasé sont les éléments les plus africains du jazz. Ils nous ramènent aux cris des Afro-Américains, aux plantations de coton et aux jungles d'Afrique, par le biais d'un jeu qui imite la voix humaine dans ses différents états de joie mais surtout de douleur et de souffrance... À l'origine, le son et le phrasé correspondaient à la manière dont les Afro-Américains interprétaient des mélodies européennes sur des instruments européens.

L'instrumentiste de jazz n'accorde pas beaucoup d'importance au fait de se conformer à une conception conventionnelle du son. Pour lui, c'est l'expressivité qui domine. Il emploie alors dans son jeu des techniques diverses comme le « *growl* » (littéralement le « grognement »...), le « wah-wah » (grâce à la sourdine ajoutée aux cuivres), le vibrato appuyé ou encore le glissando.

Ainsi, parmi les trompettistes suivants, chacun possède sa propre manière de « sonner » : on perçoit un son « jungle » chez Bubber Miley (1903-1932), une énergie et une puissance chez Louis Armstrong (1901-1971), un lyrisme, une tristesse et une solitude chez Miles Davis (1926-1991).

L'INSTRUMENTATION

Les instruments du jazz se divisent en deux catégories. D'une part les instruments rythmiques, d'autre part les instruments mélodiques.

Dans les premiers se rangent la contrebasse et la batterie, qui constituent la base de la section rythmique, mais qui peuvent être complétées par le piano et la guitare, et éventuellement par des percussions additionnelles. Quant aux seconds, ils sont essentiellement constitués par les instruments à vent, souvent la trompette ou le saxophone, à tel point qu'ils sont devenus, grâce notamment à Miles Davis et à John Coltrane (1926-1967), les instruments emblématiques du jazz.

Mais il y a bien sûr des spécificités et des exceptions. Dans un big band, les vents se comptent en nombre de pupitres qui peuvent aller jusqu'à douze, se décomposant en quatre trompettes, quatre saxophones et quatre trombones, et même parfois davantage. Quant aux plus petites formations, elles brouillent un peu les pistes. Dans le trio piano/basse/batterie, qui reste l'une des formules les plus célèbres de la musique jazz, le pianiste joue à la fois en soliste et

en rythmique. Dans le quartet, il y aura deux solistes, le piano et une trompette ou un saxophone. Dans un quintet, il y en aura trois, et ainsi de suite. De plus, chaque instrument possède des variantes, tel le saxophone qui peut être sopranino, soprano, alto, ténor, baryton – l'alto et le ténor sont les plus employés. Et il y a d'autres instruments à vent, comme le bugle ou la clarinette ; Don Cherry (1936-1995) a même joué de la trompette de poche (« *pocket trumpet* »)...

Théoriquement, tout instrument peut faire partie d'une formation jazz, voilà d'ailleurs, s'il en était besoin, une preuve supplémentaire de l'ouverture infinie de cette musique... Les instruments électriques bien sûr, comme la guitare, la basse, l'orgue Hammond, le piano Fender Rhodes. Les nouveaux instruments électroniques dérivés des synthétiseurs qu'utilisent les adeptes de l'« électro jazz », familiers des ordinateurs et de l'informatique. Des instruments plus inattendus aussi tels le xylophone, la flûte, le violoncelle, l'harmonica, l'accordéon, jusqu'à la harpe et même la cornemuse dont se sont servis dans un cadre jazz non seulement des musiciens bretons, mais aussi le souffleur Albert Ayler (1936-1970). Enfin, il est fondamental de mentionner la voix, l'« instrument » soliste le plus riche, comme le prouvent les généalogies de chanteurs de toutes époques, de Billie Holiday (1915-1959) à Madeleine Peyroux (né en 1974), de Frank Sinatra (1915-1998) à David Linx (né en 1965).

Dans les mariages entre le jazz et l'Orient, on ne sera donc pas étonné de trouver, à côté des nombreux joueurs d'instruments à cordes – du sitar au violon en passant par le oud* qui reste très prisé chez toutes les générations de musiciens –, des chanteurs (citons Dhafer Youssef [né en 1967] mais aussi Marcel Khalifé) qui perpétuent, à leur manière, deux héritages qu'ils mélangent, celui du chant arabe et celui du jazz vocal.

On peut ainsi jouer du jazz avec tous les instruments, ce qui n'est pas du tout le cas dans les musiques orientales où la tradition est fixée et le plus souvent respectée à la lettre. En revanche, lorsque l'on aborde les métissages, à travers notamment les cinq artistes du programme mais aussi beaucoup d'autres, le champ des possibles s'élargit.

Noon in Tunisia, George Gruntz Jazz Group, SABA, 1967.

STRUCTURES FORMELLES ET OUVERTURES

Une grande partie des compositions de jazz repose sur la grille harmonique des douze mesures du blues.

Plus tard viennent les thèmes fondés sur la structure A-A-B-A qui sont surtout répartis en des séquences de huit mesures. C'est ce même schéma que nous retrouvons dans la musique dite « de variété » aux États-Unis. Lorsque George Gershwin (1898-1937) compose en 1930 le fameux *I Got Rhythm* qui deviendra un « standard », il ouvre la porte à des centaines de thèmes basés sur la même grille harmonique, une structure qui sera la plus jouée dans le jazz après le blues. Parmi les morceaux qui s'y rattachent, citons *Lester Leaps In* (Lester Young, 1939), *Cotton Tail* (Duke Ellington, 1940), *Oleo* (Sonny Rollins, 1954)... Quant à Charlie Parker, il a composé au moins dix thèmes construits sur les accords de *I Got Rhythm*, parmi lesquels *Ah-Leu-Cha*, *Anthropology*, *Dexterity* et *Moose the Mooche*.

Certaines formes asymétriques sont apparues et ont largement contribué à casser la très grande régularité des formes européennes d'origine « classique » qui avaient notamment essaimé dans le jazz. L'un des meilleurs exemples en est *Concerto for Cootie* de Duke Ellington. D'autres musiciens se sont appliqués à composer, parfois de façon libre et sans suivre des règles établies, le résultat étant des œuvres ayant une forme plus riche que le simple schéma « thème et variation ».

Ce point demeure vraiment ouvert, mais les métissages qui se font actuellement dans le domaine de l'« ethno jazz » sont essentiellement instrumentaux. Ainsi, dans la perspective de recherche de nouvelles sonorités, toutes les possibilités sont permises et envisageables. Les exemples d'ailleurs ne manquent pas. Lorsque le compositeur et pianiste suisse George Gruntz (1932-2013) compose, en 1967, sa suite *Noon In Tunisia*, dont le titre est évidemment un clin d'œil à l'emblématique *A Night in Tunisia* de Dizzy Gillespie[4], il introduit à dessein dans sa partition entre modal et free des instruments comme le darbouka*, le ney, le bendir* et le tabla*. En s'ajoutant à la rythmique (basse et batterie), au piano, au violon, au saxophone et même… à la cornemuse, ceux-ci contribuent à forger une musique fascinante, qui exerce sur les auditeurs le même pouvoir de séduction que les premiers orchestres de jazz sur le public européen au début du xx^{e} siècle[5].

Terminons ce chapitre sur le jazz par une précision essentielle. La conception rythmique du jazz pourrait sembler se rapprocher de celle de la musique arabe, en particulier à cause de la présence de la batterie dans l'orchestre jazz – on trouve d'ailleurs aussi cet instrument dans certaines musiques arabes modernes. Mais en réalité il n'en est rien. Tout d'abord, le jazz s'inscrit presque toujours dans des mesures binaires. De plus, l'accentuation des temps pairs de la mesure (*afterbeat*) associée au swing qui « inégalise » les croches provoque cette sensation de rebond continuel que l'on ne trouve pas dans le rythme arabe. En outre, rappelons qu'une autre caractéristique du rythme jazz se trouve dans l'ambiguïté entre la régularité de sa pulsation, matérialisée par le travail de la section rythmique, et le phrasé des instruments mélodiques, qui sont syncopés ou bien en léger décalage.

---

4 Voir dans cet ouvrage le chapitre « La rencontre entre le jazz et l'Orient », p. 25.

5 Souvenons-nous de la réaction enthousiaste du compositeur classique français Georges Auric (1899-1983) qui s'exclamait en 1920, après avoir vu au théâtre Apollo à Paris, le 24 février, l'orchestre du batteur Benny Peyton (1890-1965) où le clarinettiste Sidney Bechet (1897-1959) faisait briller sa clarinette : « Le jazz band nous émerveille. »

LA MUSIQUE ORIENTALE

Jean-Luc Roth

L'expression « musique orientale » désigne communément les musiques des pays du Proche-Orient[1], de la péninsule Arabique et du Maghreb[2]. On pourrait donc parler de « musique arabo-turque ». Cela serait cependant trop limitatif. En effet, les Persans, bien qu'ayant développé un art musical propre, sont à l'origine des fondements de la musique arabe. Il apparaît ainsi légitime d'étendre la musique orientale à l'Iran et, de proche en proche, à l'Arménie, l'Azerbaïdjan, l'Asie centrale[3], l'Afghanistan et même à la province chinoise du Xinjiang. En Afrique noire, la Mauritanie et le Soudan manifestent encore une forte influence arabe. En Europe, la Grèce et les Balkans gardent également dans leur musique de nombreuses traces de l'occupation ottomane.

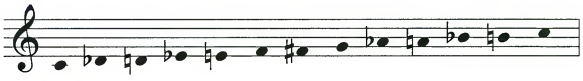
Par ailleurs, il est à noter que, bien que l'aire de diffusion de la musique orientale corresponde largement à l'expansion du monde musulman, les chrétiens et les juifs qui peuplent ces régions la pratiquent également[4].

Les principales caractéristiques de cette musique sont :
- la monodie*. Celle-ci est modale et se fonde sur des échelles non tempérées, organisées en maqâms*. Lorsque plusieurs instruments jouent la même mélodie, ils pratiquent l'hétérophonie* ;
- l'ornementation. Elle est indispensable à toute exécution musicale, qu'elle soit vocale ou instrumentale. C'est, entre autres, par l'art de l'ornementation que se distinguent les meilleurs interprètes ;
- l'utilisation des cycles rythmiques, soutenus par la percussion ;
- la place prépondérante accordée à l'improvisation. Sa forme la plus raffinée est le *taqsîm**, une improvisation instrumentale au rythme libre, qui consiste à explorer l'univers modal d'un maqâm, en passant par les maqâms voisins ;
- la transmission orale. Bien que la notation, de type occidental, soit apparue au XX^e siècle, celle-ci se contente de décrire – et encore très partiellement – une exécution parmi d'autres d'un morceau du répertoire.

LE MAQÂM

Le terme « maqâm » désigne un mode et un ethos, c'est-à-dire un climat expressif associé à ce mode. Le mode s'appuie sur une échelle, une hiérarchie entre les notes (comparable à la dominante et à la tonique d'une tonalité occidentale) et certaines formules mélodiques caractéristiques. Contrairement au système modal occidental, le maqâm ne se fonde pas sur l'octave, mais se construit à partir de tétracordes (parfois de tricordes ou de pentacordes) conjoints ou disjoints. Les possibilités de combinaisons de tétracordes, identiques ou différents, permettent une très grande subtilité modale[5]. Le phénomène du maqâm est indissociable de l'univers musical oriental. Il touche la musique savante comme la musique populaire. Les différences régionales sont minimes par rapport au fond commun.

Organisation mélodique : les échelles

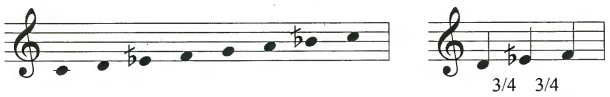
La musique arabe utilise conjointement deux échelles :
- la gamme pythagoricienne, dans laquelle chaque ton peut être divisé en deux demi-tons ;

1 Turquie, Syrie, Liban, Israël, Palestine, Jordanie, Irak et Égypte.

2 Maroc, Algérie, Tunisie, auxquels on peut ajouter la Lybie.

3 Ouzbékistan, Kazakhstan, Kirghizistan, Tadjikistan, Turkménistan.

4 Écouter, par exemple, les enregistrements de musique sacrée syriaque par la chanteuse libanaise Ghada Shbeir, de chants maronites par sœur Marie Keyrouz ou le joueur de qânûn israélien Abraham Salman.

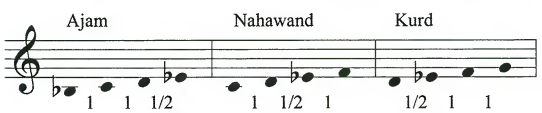
5 Au début du XX^e siècle, Rodolphe d'Erlanger publie un ouvrage en six tomes, *La Musique arabe*, qui fait encore autorité aujourd'hui. Il y recense 109 maqâms différents.

– la gamme arabe dont le troisième et le septième degré sont abaissés d'environ un quart de ton (*mi* demi-bémol et *si* demi-bémol).

Le demi-bémol (noté au moyen d'un bémol barré) abaisse la note d'un quart de ton. Dans cet exemple, le *mi* demi-bémol partage la tierce mineure *ré-fa* en deux secondes neutres[6] de trois quarts de ton chacune. Cette gamme ne comporte que des secondes majeures (1 ton) ou neutres (3/4 de ton). Ce dernier intervalle est déjà mentionné explicitement par le luthiste Zalzal au VIII^e^ siècle. Il est le plus spécifique de la musique arabe et ne peut pas être joué sur des instruments occidentaux tempérés[7].

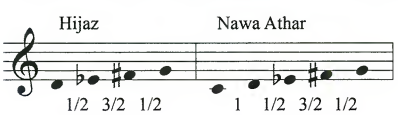
Organisation mélodique : les genres

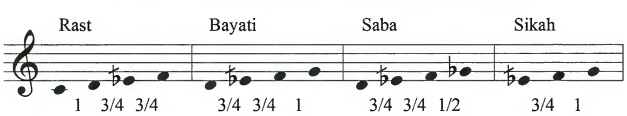
Les genres (groupes de trois, quatre ou cinq notes conjointes, sortes de briques élémentaires servant à construire un maqâm) les plus courants de la musique arabe pratiquée aujourd'hui peuvent se répartir en trois catégories :

– les genres basés sur l'échelle diatonique, respectivement équivalents aux majeur, mineur et phrygien ;



– les genres contenant une seconde augmentée, qui est toujours entourée de deux secondes mineures ;



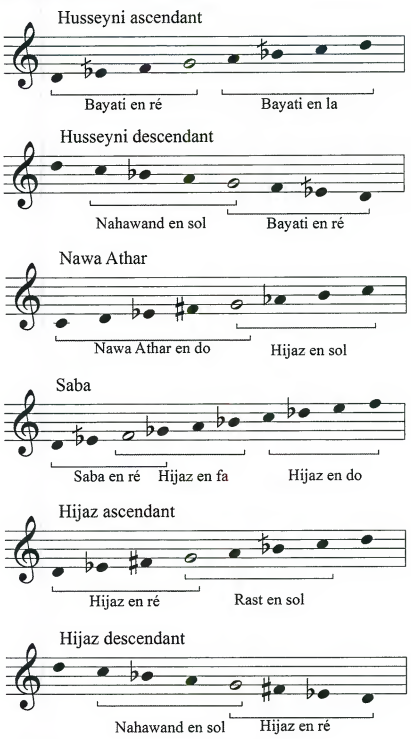
– les genres s'appuyant sur la gamme arabe.

Les genres sont présentés ici à partir de la note de départ la plus fréquente.

On constate que certains enchaînements d'intervalles ne sont jamais employés dans la pratique classique : pas de demi-tons successifs, pas de seconde majeure avant une seconde augmentée, etc.

Organisation mélodique : les maqâms

Un maqâm est construit à partir de l'enchaînement de plusieurs genres. De ce fait, il n'est pas nécessairement octaviant.

Certaines notes sont mobiles et se déplacent suivant la pente mélodique, comme dans le mode mineur occidental.

Attention, le même nom peut servir à désigner un genre ou un maqâm.

Remarques sur les exemples ci-dessus :

– les noms des maqâms figurent au-dessus de chaque gamme ;
– les genres constitutifs sont matérialisés par des crochets au-dessous ;
– la note blanche désigne la dominante et la note la plus grave est la finale ;
– le système des genres favorise la modulation. Il suffit, par exemple, de remplacer le premier genre du maqâm *Hijaz** pour moduler dans le maqâm *Bayati** ou *Husseyni** ;
– en principe, on peut transposer un maqâm, mais seules quelques transpositions sont pratiquées couramment, par exemple le maqâm *Bayati* en *sol* ou en *la* au lieu de *ré*.

---

6 Neutres car ni majeures, ni mineures.

7 Pourtant, il est frappant de constater que le *mi* demi-bémol et le *si* demi-bémol correspondent aux *blue notes* de la musique afro-américaine. Hasard ? Ou bien tentative de reproduire sur des instruments occidentaux ce qui avait été entendu sur le territoire africain...

Musique traditionnelle dans la vieille ville de Tripoli, Libye.
© AWL/hemis.fr

Le congrès du Caire

En 1932, le gouvernement égyptien réunit un congrès au Caire[8], dans l'espoir de normaliser les intervalles de la gamme fondamentale de la musique arabe. Des musiciens provenant de différents pays arabes et de Turquie interprétèrent tous les maqâms possibles et ne purent que constater leurs désaccords quant à la manière de jouer les différents intervalles. Il n'empêche que tout musicien oriental est en mesure de distinguer la note « *sikah* » (*mi* demi-bémol) des notes « *kurdi* » (*mi* bémol) ou « *busalik* » (*mi*), qu'elle soit jouée par un Syrien, un Égyptien ou un Turc avec quelques minimes différences d'intonation. On peut comparer ces variantes locales à des accents régionaux qui n'affectent pas la compréhension de la langue.

C'est à la suite de ce congrès que les musiciens arabes ont commencé à employer la notation occidentale, en y ajoutant le demi-dièse et le demi-bémol[9]. Mais il faut tout de même souligner que cette notation n'est qu'approximative et qu'elle ne peut pas rendre compte de toutes les subtilités d'intonation.

Dans les œuvres au programme

Friggya de Jasser Haj Youssef et *They Don't Care About Us* d'Ibrahim Maalouf s'appuient entièrement sur le maqâm *Husseyni*. Le maqâm *Hijaz*[10] se retrouve dans l'improvisation centrale de *Mourir pour ton décolleté* de Rabih Abou-Khalil et dans *Caress* de Marcel Khalifé. Par ailleurs, même lorsqu'il s'inscrit dans un système tonal, Rabih Abou-Khalil construit souvent ses mélodies à partir de tétracordes.

LE RYTHME DANS LA MUSIQUE ARABE

Il n'est pas étonnant qu'en l'absence de polyphonie ou d'harmonie, les musiciens arabes aient porté toute leur attention à la mélodie et au rythme, hissant ce dernier à un niveau de complexité qui peut dérouter l'auditeur occidental. On peut affirmer que, tout autant que l'aspect modal, la longueur des cycles rythmiques, l'irrégularité de certaines

8 Des sommités de la musique européenne y furent également invitées, au nombre desquelles Béla Bartók et Paul Hindemith.

9 L'intervalle de quart de ton n'est pratiquement jamais employé en tant que tel mélodiquement, sauf comme une broderie. Il sert seulement d'unité de mesure d'intervalles plus grands, de deux à six quarts de ton.

10 Également appelé « mode andalou » par les Occidentaux.

mesures et la virtuosité des percussionnistes sont, en effet, des éléments qui caractérisent la musique orientale.

Une conception différente

Le rythme de la musique occidentale est basé sur la division : division de la mesure en deux, trois ou quatre temps, et division du temps en deux ou trois croches. Dès l'apparition de la notation rythmique proportionnelle au XIVe siècle, des signes composés de cercles et de points sont placés au début d'un morceau et indiquent les divisions binaires ou ternaires de la brève (équivalent de notre mesure moderne) et de la semi-brève (équivalent de notre temps moderne)[11]. Quant au rythme de la musique arabe, il se fonde à l'origine sur la succession des syllabes longues et brèves de la poésie, tout comme la métrique grecque. Il n'y a donc pas nécessairement de régularité de la pulsation. Ce rythme est perçu plutôt comme l'addition de petites unités.

Une autre différence fondamentale réside dans le rôle des instruments à percussion, qui ont longtemps occupé une place marginale dans la musique occidentale. Et encore leur fonction n'est-elle pas toujours rythmique, mais relève-t-elle le plus souvent de la dynamique ou du timbre (roulement de timbales aboutissant à un coup de cymbales pour souligner le sommet d'une phrase dans la musique symphonique romantique par exemple). Les percussions sont, au contraire, indispensables à la musique arabe. Ce sont principalement des peaux, frappées directement avec les mains. Or même lorsqu'ils jouent exceptionnellement sans percussionniste, les musiciens entendent « intérieurement » les frappes du riqq* ou de la darbouka*.

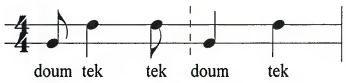
Les cycles rythmiques

Dans la musique arabe, un cycle rythmique (dawr) se répète régulièrement tout au long d'un morceau. Ce cycle ne fonctionne pas comme une mesure abstraite, un contenant vide, mais il comporte une série d'accents forts ou faibles qui aboutissent à des formules rythmiques, dont plus d'une centaine ont été répertoriées au congrès du Caire.

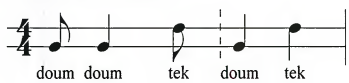
Ces rythmes (« *îqâ'* * » en arabe) sont matérialisés par des successions de frappes sonores et profondes (doum) qui laissent résonner la peau de l'instrument, des frappes sèches et aiguës (tek) sur le bord de la peau, et des silences (es).

Exemples :

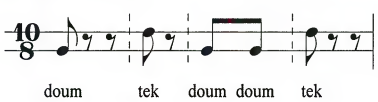
Maqsum

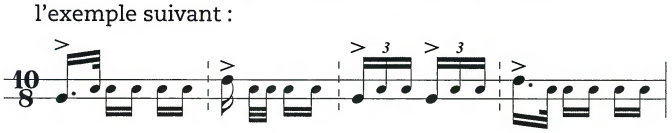
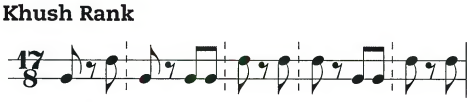


Masmudi Saghir



Ces deux rythmes arabes sont les plus courants, particulièrement dans la musique populaire.

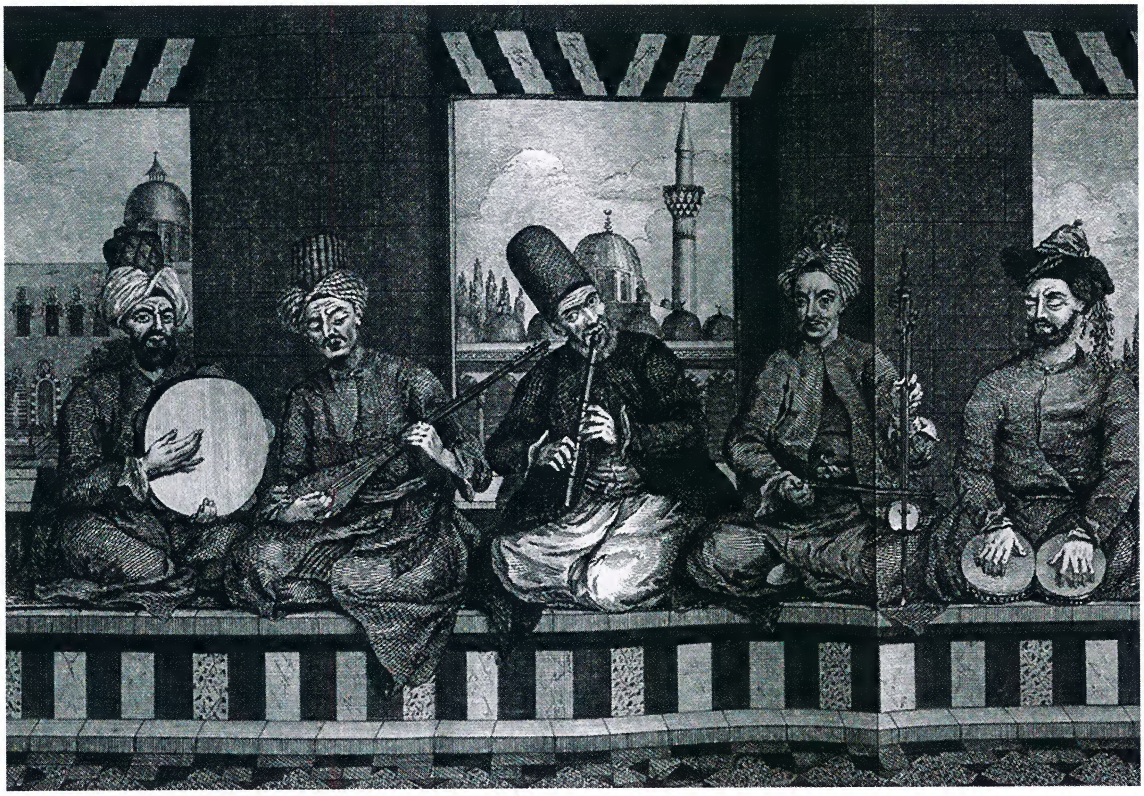
Samai thaqil

C'est un rythme très répandu, que l'on retrouve dans les pièces instrumentales appelées *samâ'i*, dont l'origine est ottomane, mais qui ont été adoptées par les Arabes[12] (le mot « *thaqil* » signifie « lourd » en arabe) :

- les barres en pointillé sont ajoutées pour faciliter la lecture en regroupant les frappes en segments de 2, 3 ou 4 petites unités ;
- dans la pratique, les percussionnistes vont ornementer ce schéma en ajoutant des frappes secondaires entre les frappes principales. Un bon percussionniste sera capable de varier constamment son jeu durant un morceau comme le montre l'exemple suivant :

Khush Rank

C'est un rythme d'origine persane qui signifie littéralement « belle couleur ».

Ce rythme est utilisé dans le *muwashshah** *Salla Fina l-Lahdhu Hindiyya*.

11 Le signe C qui remplace le 4/4 en est une survivance moderne : c'est en réalité un cercle ouvert qui signifie que la brève est imparfaite, soit binaire.

12 Ainsi le compositeur égyptien Ibrahim Al Aryan (1898-1953) a-t-il écrit un *samai bayati* célèbre dans tout le monde arabe.



Musiciens d'Alep, Syrie, fin XVIII[e] siècle.
© Pictures From History/Bridgeman Images

Certains cycles atteignent des longueurs démesurées : jusqu'à 176 unités de temps. Dans ce cas, un seul cycle suffit pour toute la durée du morceau !

Dans les œuvres du programme qui nous occupe, l'influence rythmique arabe se manifeste à des degrés divers : le rythme *jurjina** chez Jasser Haj Youssef, le son du riqq chez Marcel Khalifé, les mesures irrégulières chez Rabih Abou-Khalil (bien que chez lui elles ne forment pas de cycles). Ce dernier a d'ailleurs une attitude très ouverte face à la tradition, il affirme que c'est elle qui est « censée décider mais que l'on peut s'en affranchir » – un précepte qu'il met régulièrement en pratique dans sa musique.

L'INSTRUMENTATION

L'ensemble instrumental traditionnel de la musique classique arabe compte cinq ou six musiciens. Lorsqu'ils interprètent une pièce du répertoire, les instruments mélodiques jouent tous la même ligne, avec des différences d'ornementation. La formation la plus répandue aujourd'hui se compose d'un oud*, d'un violon, d'un nay*, et d'un qânûn*. La percussion est assurée par un riqq, parfois une darbouka* ou un daf*. Cet ensemble est appelé le « takht », ce qui signifie « le siège » en arabe[13].

Le oud

Ce terme, qui signifie « morceau de bois » en arabe, est le nom de ce luth à manche court non fretté, au timbre rond et profond. Considéré dans la musique arabe comme le « sultan » des instruments, il y occupe une place centrale, jusque dans les explications théoriques qui aident à la comprendre. En effet, les écrits les plus anciens se réfèrent toujours à la position des doigts sur la touche du oud pour illustrer les intervalles des maqâms. On rencontre le oud sur tout le pourtour méditerranéen, du Maghreb à la Grèce, et jusqu'en Irak et en Asie centrale. Le musicien d'origine kurde Zyriab l'a introduit en Andalousie au IX[e] siècle, après lui avoir ajouté une cinquième corde. Le luth (nom dérivé de « *al oud* ») de la musique

13 Notons que la graphie de ces mots arabes varie fréquemment – dans certains cas nous en indiquons une deuxième écriture.

européenne en est un descendant, adapté au jeu polyphonique occidental.

Le oud contemporain comporte six ou sept chœurs (cordes doubles à l'unisson, sauf la plus grave, simple). Les quatre chœurs les plus aigus sont accordés en quartes. Les cordes en nylon sont pincées à l'aide d'un plectre* long et étroit (le « *richa* », « plume » en arabe), qui permet une très grande variété d'attaques. Instrument idéal d'accompagnement du chant, il a acquis progressivement le statut de soliste au XX^e^ siècle, grâce à des artistes comme Farid El Atrache (1910-1974) ou Riad Al Sunbati (1906-1981). Le grand oudiste irakien Munir Bashir (1930-1997) l'a popularisé en Europe lors de fameux récitals d'improvisation.

Le violon
Il a remplacé le « kemanche », instrument à cordes frottées d'origine perse, durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Son accord est le plus souvent « *sol-ré-sol-ré* » pour s'adapter à la gamme arabe qui comporte un *mi* demi-bémol. Alors que les Marocains le tiennent le plus souvent comme une viole de gambe, les autres musiciens arabes le jouent à l'occidentale.

Le qânûn
Le qânûn (ou kanoun) est une cithare à caisse trapézoïdale, tendue d'environ quatre-vingts cordes de nylon, groupées en chœurs de deux ou trois, et couvrant jusqu'à quatre octaves. Il a considérablement évolué jusqu'à nos jours. L'accord est diatonique, mais des petits leviers (jusqu'à douze par corde pour les qânûns turcs !) situés à l'extrémité gauche des cordes, actionnent des chevalets mobiles qui permettent de raccourcir les cordes et de réaliser les micros intervalles des maqâms. L'instrument est posé sur les genoux et les cordes sont pincées à l'aide de deux onglets fixés aux index des deux mains. Le mode de jeu le plus classique consiste à jouer la mélodie à la main droite, tandis que la gauche la reproduit à l'octave inférieure et avec un léger décalage. La résonance des cordes assez soutenue crée un halo sonore plutôt fascinant dans le registre aigu, qui contribue grandement au charme du « takht ».

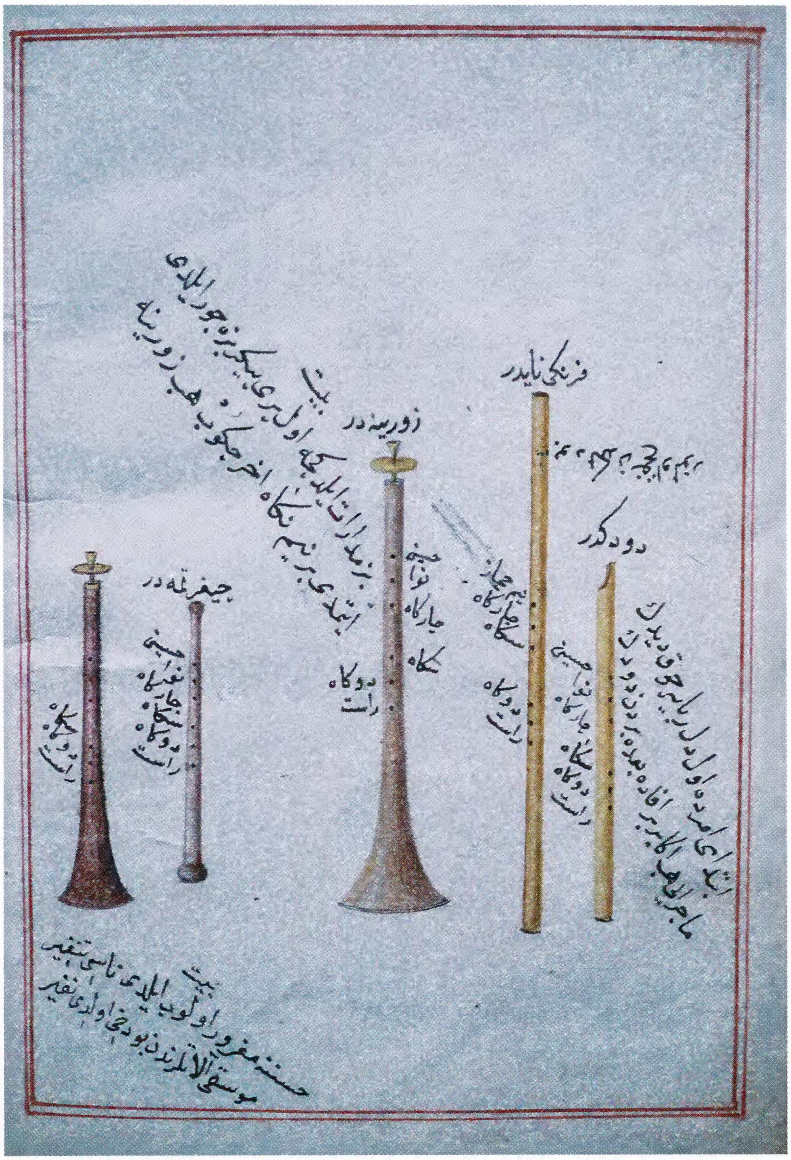
Abraham Salman (1931-2014), un musicien israélien d'origine irakienne récemment disparu, a enregistré un magnifique album de *taqasim* (« improvisations » en arabe). Parmi les virtuoses de l'instrument, notons l'étonnant musicien français Julien Jalal Eddine Weiss (1953-2015), fondateur et directeur de l'Ensemble Al-Kindî qui s'est littéralement immergé dans la musique arabe, en la pratiquant mais aussi en la théorisant. Enfin, il est intéressant de savoir que le qânûn (ou qanoun) est un mot qui signifie en arabe « la règle » ou bien « la loi ».

Le nay
Le nay (ou ney), qui signifie le « roseau » en persan, est une flûte oblique, ouverte à ses deux extrémités. Il comporte invariablement neuf segments séparés par huit nœuds. Six trous sont disposés sur la face avant et un à l'arrière pour le pouce. On peut tenir l'instrument indifféremment à droite ou à gauche. Le son, dont l'émission est particulièrement délicate, est obtenu en soufflant en oblique sur le biseau directement taillé dans l'extrémité supérieure. Il est chaud et velouté, très soufflé. La tessiture est de trois octaves. Les micro-intervalles sont obtenus en modifiant l'angle que fait l'instrument avec la tête ou en bouchant partiellement les trous. Un joueur de nay possède généralement cinq ou six flûtes de tailles différentes pour pouvoir transposer plus facilement les maqâms.

Le ney turc est identique à l'instrument arabe, sauf qu'on lui a ajouté une embouchure en os ou en corne. C'est l'instrument de prédilection des confréries mevlevis (derviches tourneurs) dont le musicien turc Kudsi Ergüner (1952) est l'un des plus illustres représentants actuels.

Le riqq
C'est un petit tambourin d'environ vingt centimètres de diamètre dont le cadre est muni de dix paires de cymbalettes. Le rôle du riqq est fondamental, car c'est lui qui exécute les cycles rythmiques complexes par l'alternance de coups sonores (doum) ou très secs (tek). Les meilleurs joueurs de riqq se distinguent par la variété de l'ornementation qu'ils réalisent entre les coups principaux et par leur capacité d'adapter leur jeu à la ligne mélodique des autres instrumentistes. Adel Shams El Din (1950), un Égyptien vivant en France, en est un des virtuoses les plus appréciés aujourd'hui.

1



2

3

1. Extrait d'un manuscrit musical, XIXe siècle, H : 175 cm ; L : 120 cm, Istanbul.
© Roland et Sabrina Michaud/akg-images
2. Qânûn, cithare sur caisse en bois trapézoïdale, table en peau, quatorze cordes métal, 57 cordes en nylon, 78 chevilles, chevalet, 106 cm, Paris, musée du quai Branly.
© musée du quai Branly, photo : Claude Germain/Scala, Florence
3. Riqq d'Égypte.
© chrisstockphotography/Alamy

LA RENCONTRE ENTRE LE JAZZ ET L'ORIENT

Pascal Bussy et Jasser Haj Youssef

L'ORIENT, SOURCE D'INSPIRATION POUR LE JAZZ

Si l'on remonte jusqu'à Lully et Mozart, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, on peut observer l'apparition des premières traces de musique orientale dans les partitions de musique classique européenne. Bien plus près de nous, la vogue pour l'exotisme de l'entre-deux-guerres, aux États-Unis mais aussi en Europe et en France, est l'occasion de colorer les musiques populaires – la chanson et le jazz en tête – de percussions et de refrains venus en droite ligne des Antilles – on parle aussi à cette époque de musique « typique ». Cette mode passe aussi par l'Orient mais de manière plus discrète, moins voyante et sans doute plus raffinée. Le thème *Caravan* de Duke Ellington, cocomposé avec le tromboniste Juan Tizol, date de 1936 et *Night in Tunisia* de Dizzy Gillespie et de son pianiste Frank Paparelli, de 1942. Ces deux standards – dont il existera de multiples versions instrumentales et vocales, le premier datant de l'« ère du swing » et le second des débuts du be-bop – vont puiser dans un continent lointain des couleurs orientalistes qui sont plus qu'un ornement ; elles forment l'essence des deux morceaux, à tel point qu'il s'en dégage une forte impression de mystère, provoquée par les chaloupes rythmiques et les solos qui viennent s'y greffer.

Les précurseurs

Dizzy Gillespie a raconté que lorsqu'il a composé *Night in Tunisia*, il a été étonné de voir jaillir sous ses doigts cet étrange morceau, qui était certes un peu latin mais possédant aussi ce « feeling oriental » qui en constituait l'originalité première avec ce dialogue d'un nouveau genre entre rythme et mélodie. D'abord nommé *Interlude*, c'est la chanteuse Sarah Vaughan (1924-1990) qui en donna la première version, le trompettiste l'accompagnant dans un groupe où se trouve aussi Charlie Parker. Vingt ans plus tard, il n'est pas étonnant de voir le pianiste argentin Lalo Schifrin (né en 1932), auteur notamment de nombreuses musiques de films et d'expériences où il confronte le jazz à des orchestres symphoniques, écrire, quand il a rejoint le groupe de Gillespie au début des années soixante, un arrangement de la pièce intitulé *Tunisian Fantasy*, qui pousse encore plus loin l'ambiance accrocheuse de la pièce. Nous nous approchons déjà là de l'un des caractères récurrents du jazz oriental qui est son côté séducteur, évocateur d'atmosphères et d'images, proche de ces bandes-son dont le cinéma est souvent friand. Les musiciens parlent d'ailleurs régulièrement de musiques de films imaginaires lorsqu'on leur demande de décrire leur art.

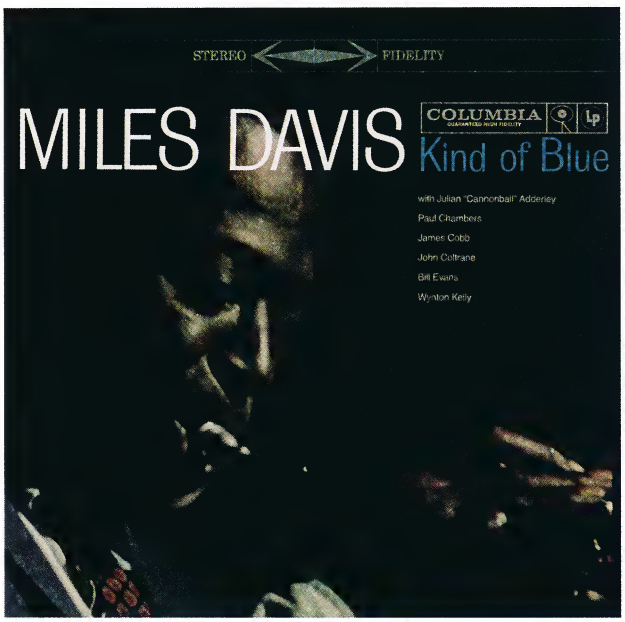
Quant à *Caravan*, Duke Ellington le conserva à son répertoire tout au long de sa carrière, ce qui lui donna l'occasion d'utiliser toute son inventivité d'arrangeur coloriste. Il est passionnant de comparer les traitements et évolutions du morceau au fil des années et dans ses différents orchestres, puisqu'il en existe une dizaine de versions en studio et au moins le quadruple dans les enregistrements « live » qui sont disponibles… Et quel dommage que « Duke » n'ait pas pu connaître les deux versions (« Caravanesque » et « Suite de Caravan ») qu'en a donné le trompettiste américain Jon Hassell (né en 1937), l'inventeur du concept de la « *fourth world music* » (littéralement « musique du quatrième monde ») sur son album *Fascinoma* de 1999… En ralentissant et en « étirant » le tempo et en habillant le thème de scintillements électroniques, il a su en exploiter le potentiel de façon inédite dans un très bel exemple de recréation inventive qui montre qu'il est possible de pousser encore plus loin une idée que l'on croyait exploitée, plus de trois quarts de siècle après sa création !

Passeurs modernes autant que jazzmen mondialistes, Ellington et Gillespie ont eu des héritiers qui ont voulu, comme eux, élargir le socle du jazz vers les musiques de l'Orient. Les premiers d'entre eux sont les adeptes du jazz modal, né à la fin des années cinquante, et dont l'un des prophètes est le compositeur et musicologue américain George Russell (1923-2009). Dès 1953, Russell publie son ouvrage *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* qui fait référence au mode lydien, l'un des modes grecs de la musique religieuse ancienne. On n'y trouve qu'un nombre limité d'accords, quatre au maximum en

général, ce qui rend sa structure idéale pour l'improvisation, voie qu'emprunte toute une nouvelle génération de musiciens.

Les deux albums phares du jazz modal sont *Kind of Blue* du trompettiste Miles Davis et *My Favorite Things* du saxophoniste John Coltrane (ce dernier est aussi présent sur *Kind of Blue*), enregistrés respectivement en 1959 et 1960. Sur ces disques, le rôle des pianistes est essentiel, car ils collaborent étroitement avec la section rythmique pour que les souffleurs puissent « s'envoler ». Dans *Kind of Blue*, Bill Evans, dont on sait que la culture musicale va jusqu'à Bach et surtout Debussy et Ravel, tisse, par exemple dans « So What », une trame bâtie autour de deux accords. Et dans *My Favorite Things*, c'est McCoy Tyner qui soutient, tel un architecte inspiré, les quatre morceaux de l'album empruntés à la culture de l'« *entertainment* » américain de l'époque (George Gershwin, Cole Porter), le choix le plus étonnant étant celui de la chanson qui donne son titre à l'album, le thème phare de la comédie musicale *The Sound of Music* (*La Mélodie du bonheur* en français) de Richard Rodgers (1902-1979) et Oscar Hammerstein (1895-1960). Pourtant c'est bien ce *My Favorite Things* « modalisé » qui va propulser Coltrane vers des sphères musicales inédites.

1



2

1. *Kind of Blue*, Miles Davis, Columbia, 1959, Courtesy Sony Music Archives.
2. *My Favorite Things*, John Coltrane, Atlantic, 1960. Photo : Lee Friedlander. Design : Loring Eutemey.

Il les arpente jusqu'à sa mort en 1967, faisant évoluer sa musique vers une quête mystique jusqu' à l'essentiel *A Love Supreme* de 1964. Les frontières du jazz semblent reculer tout en retrouvant une spontanéité perdue. Entre-temps, Coltrane découvre la musique indienne de Ravi Shankar (1920-2012) : « J'ai envie de le copier, non pas note pour note mais dans son esprit », explique-t-il dans un entretien réalisé en 1962[1]. C'est là aussi qu'il affirme : « C'est cet aspect universel de la musique qui m'intéresse, c'est vers lui que je veux aller », en faisant référence à une même sonorité pentatonique et à des structures modales comparables que l'on retrouve selon lui sur tous les continents.

Parmi les musiciens qui suivent ces chemins, citons le contrebassiste Charles Mingus (1922-1979), le souffleur Rahsaan Roland Kirk (1935-1977) qui joue de plusieurs instruments à la fois et dont le premier prénom qu'il s'est donné fait référence à Râ le dieu du soleil égyptien[2]. Quant au saxophoniste Pharoah Sanders (né en 1940), dont le prénom d'adoptation signifie « le pharaon », il a joué avec Sun Ra puis Coltrane. Il s'intéresse au free, à l'islam et aux musiques africaines, ce qui en fait l'un des précurseurs de l'ethno-jazz (son album *Tauhid* de 1966 contient l'épique pièce « Upper Egypt and Lower Egypt »), tout comme Yusef Lateef (1920-2013) qui

1 Entretien reparu récemment dans un petit livre au titre qui résume la démarche du saxophoniste, *Je pars d'un point et je vais le plus loin possible* (Éditions de l'Éclat, 2011).

2 On retrouve ce patronyme chez Herman Poole Blount alias « Sun Ra » (1914-1993), inventeur de sa propre cosmogonie et d'une musique explosée et hors normes.

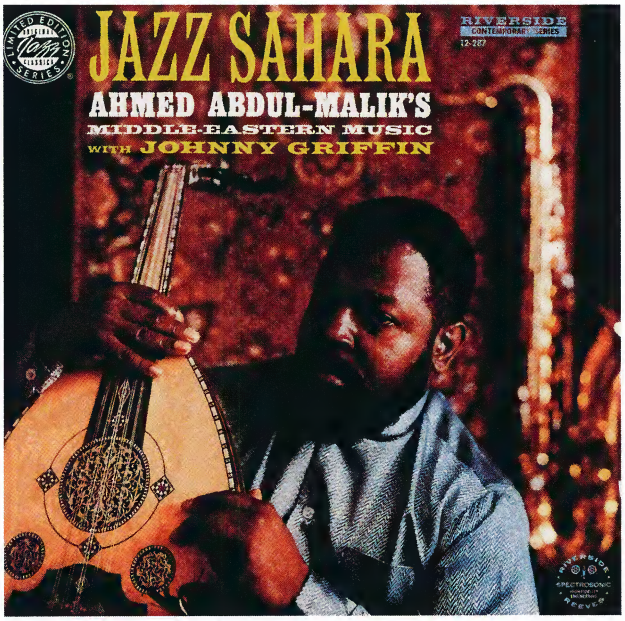
possédait, outre ses saxophones et ses flûtes, une collection d'instruments orientaux et asiatiques parmi lesquels des nays et des kotos*. Son disque *Eastern Sounds*, qui date de 1961, est une pierre angulaire des rencontres entre le jazz et l'Orient. Enfin, il est impossible de ne pas citer ici le trompettiste Don Cherry (1936-1995) qui fut, lui aussi, un apôtre des fusions, notamment avec le trio Codona, actif de 1978 à 1984, où il sculptait un jazz oriental inédit en compagnie du percussionniste Nana Vasconcelos (né en 1944) et du sitariste Collin Walcott (1945-1984) – ce dernier avait cofondé, en 1970, avec le guitariste Ralph Towner (né en 1940) un autre groupe, Oregon, précurseur de ces métissages indo-jazz.

Dans cette histoire des filiations entre le jazz et l'Orient, le contrebassiste américain Ahmed Abdul Malik (1927-1993) occupe une place à part, car il est, sinon le premier, du moins l'un des tout premiers musiciens occidentaux à avoir utilisé le oud*. Cela s'explique par son origine soudanaise, mais aussi par sa curiosité qui l'a amené, à côté de ses sessions avec Art Blakey et Thelonious Monk, à devenir un ethnomusicologue, à pratiquer plusieurs instruments orientaux parallèlement à la contrebasse, menant dans le dernier tiers de sa vie une double carrière de musicien, de chercheur et d'enseignant. Sa courte discographie est inaugurée en 1958 par un album important, *Jazz Sahara*. Les encyclopédistes du jazz se souviennent aussi de lui, car John Coltrane l'a invité à venir jouer du tampoura* sur scène avec lui, en janvier 1961, au Village Vanguard de New York – un coffret documente ces soirées à la très haute intensité musicale.

Miles Davis, lui, prend, à la fin des années soixante, le virage du jazz électrique, mais c'est chez ses « enfants », les jeunes musiciens qu'il engageait dans ses groupes successifs que l'on débusque plusieurs « mariages d'amour » avec l'Orient.

La relève

C'est le cas du claviériste Herbie Hancock (né en 1940) dont l'album *Mwandishi* en 1971 fait directement référence à la culture swahili ; du saxophoniste Wayne Shorter (né en 1933), qui propose désormais une musique où l'Orient est une composante parmi d'autres, au service d'une « méta-musique » très personnelle et difficile à étiqueter, entre jazz et contemporain ; et, bien sûr, du guitariste John McLaughlin (né en 1942) qui, dans les diverses incarnations du Mahavishnu Orchestra et surtout de Shakti, où officiaient le violoniste indien Lakshminarayanan



Jazz Sahara, Ahmed Abdul Malik, Riverside, 1958.

Shankar (né en 1950) et son compatriote le percussionniste Zakir Hussain (né en 1951), a poussé très loin la rencontre des deux cultures occidentale et orientale.

Ne passons pas sous silence un nouveau courant venu d'Orient et qui irrigue aussi un « autre jazz » de cette époque, proche de ce qui deviendra le style « *new age* ». Ses plus grands représentants sont deux Américains, le clarinettiste Tony Scott (1921-2007) dont l'album, paru en 1964, *Music for Zen Meditation* se retrouvera tout au long de l'époque hippie sur bien des platines entre les premiers disques de Tangerine Dream et de Soft Machine, et le saxophoniste Paul Winter (né en 1939), chantre d'une « *space music* » (« musique de l'espace ») qu'il pratique en solo ou dans ses deux groupes, le Paul Winter Sextet et le Paul Winter Consort. Cette musique incarne un basculement du modal vers un genre plus « léger », où on trouve aussi des reflets de folk et de « pré-world music ».

N'oublions pas deux facteurs importants qui sous-tendent ces diverses associations des années soixante et soixante-dix. L'Orient et l'Inde sont « à la mode », leurs philosophies intriguent, et il y a en Occident de nombreux candidats à une spiritualité « différente », qui leur semble plus vraie et plus sincère que celle des grandes religions chrétiennes. D'ailleurs, l'immense majorité des musiciens que nous évoquons sont attirés par cet aspect spirituel, et quelques-uns se

sont même convertis à l'islam ou au bouddhisme. Les autres arts, et particulièrement les autres musiques, n'échappent pas à des influences similaires. Chez les minimalistes new-yorkais, Philip Glass (né en 1937) a étudié les ragas indiens et La Monte Young (né en 1935) a collaboré avec Pandit Prân Nath. Dans la musique contemporaine, Karlheinz Stockhausen (1928-2007) s'est aussi approché d'un certain mysticisme que l'on pourrait qualifier de « cosmique » et d'« utopique ». Enfin, nombre de musiciens de rock progressif et d'avant-garde ont incorporé des éléments orientaux dès les années soixante-dix, comme les groupes allemands Agitation Free et Can ; le saxophoniste français d'origine hongroise Yochk'o Seffer (né en 1939) dans tous les groupes dont il a fait partie, à commencer par Magma et Zao, ainsi que la formation franco-australo-britannique Gong. Souvenons-nous aussi du rôle fondamental de George Harrison des Beatles et, plus tard, de celui de Peter Gabriel, dans la propagation des musiques orientales chez le public occidental puisqu'ils ont respectivement contribué à faire connaître l'Indien Ravi Shankar et le Pakistanais Nusrat Fateh Ali Khan, suscitant par là même de l'intérêt mais aussi des idées, voire des vocations.

Un phénomène artistique est rarement isolé. Par exemple, l'attraction qu'exercent les musiques gnawas* d'Afrique du Nord sur les musiciens de diverses origines culturelles ne s'est jamais démentie : chez les jazzmen (de Randy Weston à Ornette Coleman, en passant par Archie Shepp, etc.), mais aussi chez les créateurs de rock (Brian Jones des Rolling Stones, Jimmy Page et Robert Plant de Led Zeppelin, etc.), sans oublier quelques artistes « cosmopolites » d'aujourd'hui que l'on « range », par défaut, dans la « world » tels l'Algérien Amazigh Kateb (né en 1972) – avec ou sans Gnawa Diffusion –, le Marocain Aziz Sahmaoui et sa formation University of Gnawa, ou encore le tablaïste indo-anglais Talvin Singh (né en 1970), figure centrale des nouvelles musiques électroniques. Et la liste n'est pas close…

Dans les années quatre-vingt-dix, le succès de la « world music », qui perdure depuis l'apparition de l'expression au début de la décennie précédente, favorise l'hybridation des musiques populaires et encourage de multiples tentatives de fusions. En France, on assiste successivement à la naissance de plusieurs groupes innovants, à la double inspiration jazz et orientale. Ekova, avec le joueur algérien de oud Mehdi Haddab, la chanteuse et violoncelliste américaine

Randy Weston (au fond devant son piano) et son groupe avec les Maîtres musiciens Gnawa ; au premier plan à gauche, le saxophoniste Talib Kibwe alias T.K. Blue.

© David Corio/Redferns/Getty images

Dierdre Dubois et le clarinettiste et percussionniste iranien Arash Khalatbari. Mukta, fondé à Nantes par le contrebassiste Simon Mary et le trompettiste Geoffroy Tamisier et où se distingueront deux sitaristes, Brigitte Menon d'abord, puis Michel Guay. Enfin, le Hadouk Trio, où se retrouvent deux anciens complices de la scène rock progressive française, le saxophoniste et flûtiste Didier Malherbe (né en 1943) et le poly-instrumentiste Loy Ehrlich (né en 1950), avec le percussionniste américain Steve Shehan (né en 1957). La composition cosmopolite de ces groupes est au diapason de leurs musiques, et elle fait ressortir la place de l'Hexagone dans ces nouveaux métissages, à la fois plaque tournante et terre d'asile de nombreux musiciens de cultures diverses. On observe le même phénomène à Londres – Commonwealth oblige –, avec des pays comme la Jamaïque et l'Inde.

Plusieurs de ces passeurs se retrouvent aujourd'hui dans des contextes musicaux voisins. Le Hadouk Trio est devenu Hadouk Quartet avec l'arrivée du batteur Jean-Luc Di Fraya. Mehdi Haddab, avant de monter le groupe Speed Caravan, a participé avec Jean-Pierre Smadja, alias Smadj, à l'aventure de DuOud. Dans ce duo fondé au début des années 2000, les deux oudistes ont fait subir au vieux luth arabe des traitements qui rappellent ce que faisait Jimi Hendrix avec sa guitare, n'hésitant pas à l'électrifier et à le marier à des machines. N'est-ce pas Miles Davis qui disait avec raison : « Les musiciens doivent utiliser les instruments qui reflètent le mieux leur époque » ?

Des musiciens issus de la culture jazz, comme le trompettiste français Erik Truffaz (né en 1960), son alter ego norvégien Nils Petter Molvaer (né en 1960) et le claviériste Bugge Wesseltoft (né en 1964), lui aussi norvégien, se sont également attachés, depuis une vingtaine d'années, à faire évoluer le jazz. On trouve dans leurs musiques des traces de rock, des couleurs venues de la musique électronique et beaucoup d'influences venues d'Inde et des pays méditerranéens. Wesseltoft a publié, en 1997, un disque au titre en forme de manifeste, *New Conception of Jazz*, qui résume assez bien ces recherches d'évolution. Lui et Truffaz sont aussi des descendants de Duke Ellington et de Dizzy Gillespie, de John Coltrane et de Miles Davis, de Don Cherry et de Wayne Shorter. Sans eux et tous les autres, ils ne feraient pas du jazz de la même manière, mais il est bien entendu que le jazz qu'ils pratiquent est avant tout le leur, comme le sont les jazz et les musiques de Rabih Abou-Khalil, d'Avishai Cohen, de Jasser Haj Youssef, de Marcel Khalifé et d'Ibrahim Maalouf.

New Conception of Jazz, Bugge Wesseltoft, Jazzland, 1997.

Musique ouverte, toujours en prise directe avec son temps, le jazz tire son originalité de plusieurs facteurs : son patrimoine riche, ses traditions successives, les esthétiques dont il se rapproche et qu'il absorbe partiellement, la curiosité de ceux qui le pratiquent. Grâce à tout cela, il s'adapte, se régénère et se transforme. Dans ses mutations successives, l'Orient a beaucoup compté et l'histoire est loin d'être terminée, elle ne fait peut-être même que commencer.

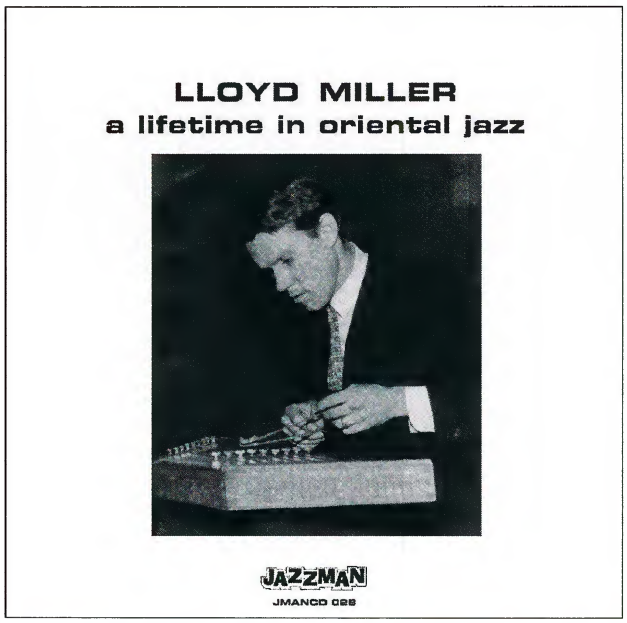
LES JAZZMEN D'ORIENT

De la même manière que les musiques orientales fascinent les musiciens occidentaux, les musiques nées en Occident interpellent le sens créatif des musiciens d'Orient. Pour eux, le jazz est justement l'une de ces musiques « d'ailleurs » qui les interpellent et les stimulent.

Ils sont marqués par les travaux des jazzmen occidentaux évoqués plus haut. Ceux-ci, par un effet de miroir inattendu, contribuent à leur donner une légitimité pour créer quelque chose de nouveau. Par exemple, si un Coltrane a puisé une partie de son inspiration en Inde, cela veut donc dire, à l'inverse, qu'il y a dans les musiques indiennes un terreau possible pour que des musiciens indiens intéressés par le jazz s'emparent de ce patrimoine et en fassent eux aussi quelque chose de nouveau, qui pourrait constituer un alliage inédit entre l'Inde et le jazz…

Plusieurs événements extérieurs ont accéléré la connaissance du jazz en Orient, comme l'African Jazz Festival dont la première édition se tient au Maroc en 1972 (Ahmed Abdul Malik en est l'un des artistes phares). Et il ne faut pas oublier les travaux de l'Américain Lloyd Miller (né en 1938) devenu plus tard Koroush Ali Khan, qui décide, dans les années soixante, de consacrer ses recherches de musicologue à l'intégration des musiques du monde, et tout spécialement celles d'Orient, dans le jazz. Installé en Iran, il étudie la musique perse, la musique d'Afghanistan et, plus tard, la musique vietnamienne. Également pianiste, il joue notamment avec le saxophoniste Eddie Harris (1934-1996), et monte son propre groupe, le Oriental Jazz Quartet, qui, au fil de concerts, de disques et même d'émissions de télévision, propage la bonne parole d'un jazz d'Orient en construction. Parmi les enregistrements de Lloyd Miller en tant que leader, se trouvent des pièces aux noms particulièrement évocateurs comme *Cello à la Turque*, *Oud Blues* et *Indo-European Improvisations*. Elles révèlent ses talents de poly-instrumentiste, Lloyd Miller ayant appris sur le terrain la pratique d'instruments régionaux tels le oud ou le santour, qui alimentent son art autant que le piano ou le violoncelle.

1



2

1. *A Lifetime in Oriental Jazz*, Lloyd Miller, Jazzman, 2009.
2. *Magnet Dance*, Okay Temiz, TipToe, 1994.

Les musiciens d'Orient qui écoutent du jazz sentent bien qu'il y a dans cette musique un appel à la liberté. Sans forcément connaître sa musique dans le détail, chacun d'eux pourrait reprendre à son compte ce que dit le pianiste américain Keith Jarrett (né en 1945) lorsqu'il parle de la liberté comme « la donnée la plus importante en musique » et qu'il explique avec justesse : « Seul le jazz offre cette liberté et cette faculté d'indépendance, il pousse à l'expression, ce qui n'est pas le cas, ou alors à un degré moindre, des autres langages musicaux. » De là à considérer le jazz comme un facteur d'émancipation pour les musiciens d'Orient qui décident de le pratiquer et de s'évader des règles de leurs musiques – qu'ils peuvent parfois ressentir comme trop rigides –, il n'y a qu'un pas que quelques pionniers nous aident à franchir.

C'est le cas d'Okay Temiz, un percussionniste et batteur turc né à Istanbul en 1939. Après avoir été complice de Don Cherry au début des années soixante-dix, il se recentre sur une création personnelle et monte le groupe Oriental Wind en 1974, avec le désir de promouvoir un jazz de son pays – où les instruments turcs comme le nay et le oud bien sûr, mais aussi la zurna*, ont une place centrale – et à travers lequel il peut aussi aider certains de ses compatriotes musiciens à se lancer. De nouveau installé en Turquie depuis 1998 après avoir énormément vécu et joué à l'étranger (notamment en France et en Suède), Okay Temiz est aujourd'hui un véritable maître à penser dont le parcours multiple (compositeur, interprète, professeur et même concepteur d'instruments puisqu'il a inventé des percussions spécifiques) symbolise un itinéraire modèle dans les musiques orientales du XX^e siècle.

De l'autre côté de la Méditerranée, un musicien comme Maurice El Médioni, un pianiste et chanteur français né à Oran en 1928, réunit les esthétiques de la musique arabo-andalouse et du raï avec celle du jazz, dans son concept de « pianoriental ». Pour parvenir à créer ses chansons intimes et romantiques enrobées d'un swing doux qui évoque parfois la rumba, El Médioni a transposé le fameux quart de ton du oud arabe sur le clavier occidental. À cet égard, sa musique est aussi une fusion culturelle au sens propre du terme. On pourrait d'ailleurs commenter le rôle du piano, instrument occidental par excellence (et « classique » de surcroît), qui se retrouve ici « acculturé », utilisé comme le vecteur d'une musique révolutionnaire qui rassemble des cultures si éloignées.

En Éthiopie, il existe une scène jazz d'une telle importance qu'on parle d'« éthio jazz ». Même si la dictature a enfermé le pays politiquement et culturellement, un mélange inattendu de musique militaire sophistiquée et de jazz moderne américain, inventé par quelques créateurs qui étaient autorisés à voyager, a fait son apparition dans les années soixante. Au cœur de ce mouvement, se trouve le compositeur et chef d'orchestre Mulatu Astatke, qui a étudié à New York et à Boston et qui a même joué avec Duke Ellington. Sa musique, très appréciée par un public amateur de toute la palette multicolore des « grooves » d'aujourd'hui, contient des mélodies éthiopiennes séculaires, des reflets de musique classique occidentale, des constructions et des arrangements de jazz, sans oublier des rythmes latin et afro-funk. En outre, Mulatu Astatke occupe une chaire au Massachusetts Institute of Technology, où il participe, avec d'autres chercheurs, à la création d'une version moderne du krar*, un instrument traditionnel de son pays.

En Égypte, le percussionniste Salah Ragab (1936-2008), d'abord dans différents groupes puis avec le Cairo Jazz Band qui voit le jour en 1968, a fait beaucoup pour l'introduction du jazz dans son pays et dans toute la région ; un jazz luxuriant, qui fait la part belle aux instruments d'Orient et à une large section de cuivres. Il est intéressant de savoir qu'il était, d'une part, commandant en chef du département musical de l'armée (les liens entre la chose militaire et le jazz sont plus nombreux qu'on ne le pense...) et que, d'autre part, pour mener à bien son travail théorique et pratique, il a fortement collaboré avec Hartmut Geerken (né en 1939), un chercheur et musicien allemand alors en poste au Goethe-Institut du Caire.

1

2

3

1. *Pianoriental*, Maurice El Medioni, Buda Musique, 2000.
2. *Mulatu Steps Ahead*, Mulatu Astatke, Strut Records, 2010.
3. *Egyptian Jazz*, Salah Ragab, Art Yard Records, 2008.

L'Inde est aussi un vaste champ d'expérimentations. Le saxophoniste Kadri Gopalnath (né en 1949) n'a, par exemple, pas cessé de vouloir adapter son instrument à la musique carnatique, la musique traditionnelle de l'Inde du Sud. On trouve dans sa discographie des enregistrements avec le flûtiste américain James Newton (né en 1953), comme *Southern Brothers* et *East West*, qui font ressortir une passionnante interaction de la musique indienne et du jazz. Marqué par le double héritage de la musique classique indienne (son père était sitariste et sa mère chanteuse) et le jazz fusion (sa rencontre avec John McLaughlin au sein de son Mahavishnu Orchestra est un déclencheur), Trilok Gurtu (1951) a mis ses talents de joueur de tabla* au service de nombre de jazzmen et aussi de stars de la musique africaine, sans pour autant oublier ses projets personnels comme ses groupes The Glimpse et Arkè String Quartet ou encore celui qu'il a monté il y a dix ans avec le deejay italien Robert Miles (né en 1969). La marque de fabrique de Trilok Gurtu est de mêler le tabla aux fûts et aux cymbales ; on peut donc dire qu'il est l'inventeur d'une sorte de batterie mutante où les couleurs de l'Inde viennent enrichir un instrument occidental qui est d'ailleurs né un siècle auparavant sous l'impulsion des jazzmen.

Aujourd'hui, les musiciens indiens adeptes d'un jazz de leur temps se sont, pour la plupart, établis à New York, vivier toujours aussi créatif. C'est le cas du pianiste Vijay Iyer (né en 1971), dont la carrière a été lancée par Steve Coleman (né en 1956) à l'époque de sa Mystic Rhythm Society, ainsi que du saxophoniste Rudresh Mahanthappa (né en 1971) qui est né en Italie et dont on connaît aussi bien les travaux au sein de son propre quartet qu'en tant que membre du Dakshina Ensemble ou de l'Indo-Pak Coalition.

Spellbound, Trilok Gurtu, Moosicus / Naïve distribution, 2013.

On le voit, la typologie du jazz oriental passe beaucoup par les rencontres et les voyages. Les musiciens qui étudient dans d'autres pays, ceux qui s'y installent même (Rabih Abou-Khalil et Jasser Haj Youssef vivent en France, Avishai Cohen aux États-Unis, etc.) et ceux qui collaborent avec des artistes d'autres origines et de cultures différentes sont monnaie courante dans ces musiques à la composante éminemment cosmopolite. Le phénomène se retrouve dans la composition des formations (il est de plus en plus difficile de parler d'un groupe de tel ou tel pays) et dans l'« instrumentarium » des œuvres. Rabih Abou-Khalil, par exemple, a souvent convoqué à ses côtés de grands jazzmen occidentaux (les Américains Sonny Fortune [né en 1939] et Steve Swallow [né en 1940], le Canadien Kenny Wheeler [1930-2014], etc.) et des musiciens « rares », tels le Français Michel Godard (né en 1960), joueur de tuba et de serpent*, ou Glen Velez (né en 1949), un percussionniste « encyclopédiste » à la double origine mexicaine et américaine. Toujours chez Abou-Khalil, les instruments de percussion utilisés proviennent d'Orient (les pays méditerranéens et l'Inde en particulier) mais aussi d'Occident.

L'expression « *oriental jazz* », inventée par Lloyd Miller, a souvent été reprise, jusque dans des programmes de concerts. Le pianiste libanais Elie Maalouf (né en 1972) l'a utilisée pour nommer le duo Partition Oriental Jazz qu'il a monté avec son compatriote, le virtuose du qânûn, Gilbert Yammine (né en 1982). Le oudiste et guitariste marocain Majid Bekkas (né en 1957), qui participe aussi à la direction du festival de jazz de Rabat depuis 1996, l'a ouverte jusqu'à l'Afrique avec l'Afro-Oriental Jazz Trio qu'il a fondé avec son compatriote Khalid Kouhen aux percussions et le Belge Manuel Hermia aux saxophones et aux flûtes.

On retrouve Majid Bekkas dans Kalimba, un fameux trio monté en 2007 avec le pianiste allemand Joachim Kühn (né en 1944) et le batteur espagnol Ramon López (né en 1961), qui s'est donné pour but de faire se rencontrer le jazz européen et les musiques traditionnelles d'Afrique du Nord. Un pari que ne renierait pas le Tunisien Anouar Brahem (né en 1957) puisque cela fait un quart de siècle qu'il s'attache, avec succès, à faire pénétrer son oud, en s'aidant d'une profonde

approche poétique (celle-ci se glisse jusque dans les titres de ses albums, tels que *Conte de l'incroyable amour* et *Le Pas du chat noir*), dans les sphères du jazz et plus largement celles des musiques occidentales d'aujourd'hui. Il y a aussi chez lui des échos de la musique des Balkans, ce folklore yougoslave que l'on retrouve chez le pianiste franco-serbe Bojan Zulfikarpašić alias Bojan Z (né en 1968), et qui ne l'a jamais quitté malgré de multiples expériences avec la fine fleur du jazz français et plusieurs virtuoses du nouveau jazz américain. Dans son album *Xenophonia* de 2006, Bojan Z avait d'ailleurs retravaillé la conception de son piano électrique pour le rapprocher des tonalités de la musique arabe.

Tous ces musiciens n'invoquent pas un Orient mythifié qui passerait par un exotisme de cartes postales. Grâce aux ouvertures qu'ils apportent, grâce aussi aux nouveaux terrains de composition et d'improvisation qu'ils abordent, ils nous rappellent que les musiques bougent et que la tradition, tout en étant essentielle, n'est qu'une chimère, et qu'il faut souvent savoir la dépasser (la transcender ?) pour en exorciser les aspects négatifs. Les jazzmen d'Orient ne sont pas les gardiens d'un musée imaginaire, ils font avancer leurs musiques et, avec eux, la musique tout entière.

L'IMPROVISATION : UN POINT DE CONVERGENCE

L'improvisation dans la musique arabe

Dans la tradition arabe, la capacité des musiciens à apporter des changements aux pièces qu'ils exécutent constitue un signe distinctif, la preuve irréfutable du talent de l'exécutant résidant dans ses possibilités d'improviser sur un thème préétabli ou sur un modèle connu. La valeur d'un musicien se mesure à sa capacité de créativité et à son habileté dans ce domaine qui requiert comme une sorte de « sixième sens » et que l'on pourrait qualifier de « composition spontanée »... Précisons que les improvisations, dans les musiques arabes en général et traditionnelles en particulier, sont essentiellement modales, comme dans la musique classique de l'Inde et dans le jazz, ainsi que nous le verrons plus loin.

Dans l'absolu, la durée d'une improvisation, comme dans l'*istikhbâr** qui en est l'une des formes, importe peu. En effet, une pièce d'une dizaine de minutes peut être transformée en une interprétation d'une heure, voire s'éloigner du modèle originel selon la virtuosité et le talent de l'interprète. Par exemple, dans

Bédouin et un rebec*, 1915.
© akg-images

le *taqsîm**, forme d'improvisation sur les *maqâmât**, l'interprète choisit une ligne mélodique, en propose une interprétation, puis la transpose dans un mode plus aigu, utilisant développements et variations pour inventer d'autres lignes mélodiques. À la fin de son interprétation, il revient à la ligne initiale. Même chose pour les improvisations exécutées dans le *tab'** principal d'une pièce. Au cours d'un développement, elle peut atteindre des *tubû** voisins, mais elle finit toujours par le premier *tab'*.

Si on regarde de plus près certaines musiques traditionnelles, et notamment celles qui se pratiquent en Tunisie, on remarque que l'improvisation peut avoir d'autres fonctions bien spécifiques pouvant alors apparaître comme des éléments ritualisés :

- avant le commencement du morceau, elle peut être un signal pour que les membres du groupe se préparent à jouer ensemble ;
- dans ce même moment qui précède le début de l'exécution d'une pièce, elle peut servir à capter l'attention du public qui peut parfois être très participatif ;
- elle peut permettre à un instrumentiste de se préparer et de contribuer à la concentration d'un chanteur avant que celui-ci réalise un *istikhbâr*.

Louis Armstrong jouant de la trompette à Stockholm, le 16 janvier 1959.
© Rue des Archives/AGIP

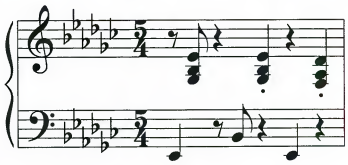
Son improvisation vocale est alors alternée avec des petites séquences instrumentales qui sont elles aussi improvisées et qui donnent des idées au chanteur, le stimulant en direct alors qu'il est en plein développement de son *istikhbâr* ;
- au milieu d'un morceau, il peut y avoir une improvisation instrumentale pour que les chanteurs se reposent. Outre le fait que cela aère la forme du morceau, cela permet aux percussionnistes, chacun à son goût, de varier encore plus le *îqâ'**. Il s'agit d'un moment très dynamique dans le morceau ;
- dans la forme « appel/réponse » ou « *call and response** » , un instrumentiste peut répondre au chant collectif. Il arrive alors souvent qu'il improvise sur le même nombre de mesures que celles qui sont chantées, le résultat étant fréquemment un *chase** de 2/2 ou de 4/4.

L'improvisation dans le jazz

L'improvisation, caractérisée par une même spontanéité et stimulée par la vitalité de la production musicale qui connaît une grande ascension dans les décennies quarante et cinquante, joue un rôle majeur dans le jazz. C'est elle qui rend possible la construction d'une musique résolument nouvelle : le be-bop dont l'inventeur est le saxophoniste Charlie Parker. Une invention intuitive, à base d'altération des notes, des accords, puisque le musicien expliqua qu'il « l'entendait en lui » depuis la fin des années trente, avant de pouvoir la bâtir sur les fondations du tempo et de l'harmonie. Dans l'histoire du jazz, le be-bop constitue une véritable révolution, un tournant stylistique qui fait avancer cette musique après lequel rien ne sera plus comme avant. Comme le jazz électrique plus tard, le be-bop a ses adeptes et ses détracteurs et il correspond à la naissance d'une branche maîtresse de l'arbre généalogique de cette musique.

On entend souvent, dans le monde du jazz, l'expression « prendre un chorus » qui veut dire « improviser sur une structure harmonique », celle-ci étant d'ordinaire issue du thème principal. Par conséquent, les solos improvisés constituent un ou plusieurs chorus qui sont successivement enchaînés.

Il existe différentes manières d'improviser dans le jazz, en voici quelques-unes :
- l'improvisation thématique. On la trouve, par exemple, chez le trompettiste Louis Armstrong, mais elle se limite le plus souvent au déplacement de quelques accents du thème. Armstrong fait d'ailleurs partie de ces interprètes qui répètent très fréquemment leurs solos... note pour note ; il serait, par conséquent, plus juste de parler ici de variation plutôt que d'improvisation. Notons d'ailleurs à propos d'Armstrong qu'il était également chanteur et qu'on le considère comme l'inventeur du scat*, une forme de chant qui est lui aussi une sorte d'improvisation, vocale bien sûr, à base d'onomatopées ;
- l'improvisation en forme de paraphrase. Dès les années trente, le saxophoniste Coleman Hawkins (1904-1969) prend l'habitude de paraphraser la mélodie initiale de ses morceaux en exploitant les virtualités de son *sol* harmonique ;
- l'improvisation harmonique. À partir de Lester Young (1909-1959) et surtout de Charlie Parker avec le be-bop, les musiciens improvisent selon les accords de base d'un thème, sans toutefois en perdre complètement de vue la base ;
- une improvisation modale. Durant leurs périodes modales dont les prémices débutent à la fin des années cinquante, le saxophoniste John Coltrane et le trompettiste Miles Davis improvisent moins sur un thème que sur une brève séquence de trois ou quatre accords, ou sur une gamme modale.

Dans l'univers du jazz, ils ne sont pas les seuls, car d'autres musiciens se sont exercés à improviser de façon similaire, préférant « se lancer » sur des gammes modales ou sur une brève grille de quelques mesures et quelques accords pour avoir plus de liberté pendant ce temps de l'improvisation. Prenons, par exemple, le morceau *Take Five* composé sur un rythme à cinq temps par le saxophoniste Paul Desmond (1924-1977) et dont la version originale par le groupe de Dave Brubeck (1920-2012) date de 1959.

La partie consacrée à l'improvisation y est libre ; elle ne contient pas de grille d'accords mais juste une phrase rythmique d'une seule mesure qui se répète indéfiniment en boucle, exactement comme dans le *taqsîm* de la musique arabe, un procédé qui permet au musicien de passer d'un *tab'* à l'autre avec une grande fluidité. En effet, dans cette forme de composition, il a toute la liberté de choisir le nombre de mesures improvisées ainsi que les possibilités de modulations.

N'oublions pas d'évoquer aussi la présence fréquente, dans le free jazz, d'improvisations qui s'inspirent de la musique traditionnelle arabe. Elles sont créées de manière instantanée dans un *tab'* précis et sont insérées dans un contexte différent, sans toutefois briser l'ambiance générale. Un bon exemple est celui du jazzman Stephan Athanas (né en 1960), un guitariste suisse qui a introduit de beaux motifs improvisés dans le *tab' Açba`ayin* dans son album intitulé *Malûf, Malfûf & Groove – Nûba Hsin – Live* paru en 2002.

LES CINQ ARTISTES AU PROGRAMME

© Gert Rickmann-Wunderlich

RABIH ABOU-KHALIL

Pascal Bussy et Jean-Luc Roth

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Né à Beyrouth le 17 août 1957, le compositeur et oudiste Rabih Abou-Khalil étudie dès sa prime jeunesse les musiques orientales et plus particulièrement les musiques arabes. Il apprend le oud* dès l'âge de cinq ans, avant d'étudier à l'Académie des arts de la capitale libanaise.

Tout juste âgé de vingt ans, il quitte le Liban pour échapper à la guerre civile qui ravage son pays et part vivre en Allemagne dans la ville de Munich. C'est là qu'il s'initie à la flûte traversière, une démarche qui, paradoxalement, élargit son univers tout en le reconcentrant sur le oud qui se confirme comme étant son instrument « naturel ».

Rabih Abou-Khalil a été l'un des premiers à incarner les mariages entre le jazz et les musiques du monde. Pionnier des fusions musicales, il a toujours aimé mélanger les styles, avec en ligne de mire une rencontre entre Orient et Occident qu'il a su alimenter avec une rare ouverture d'esprit. Fondations du blues, improvisations inspirées à la fois du jazz et de la musique arabe (nous avons pu voir dans le chapitre précédent que l'improvisation est un élément commun essentiel des deux esthétiques), le tout mêlé d'inventions rythmiques souvent très audacieuses, de mesures très composées et de traditions séculaires sans cesse remises sur le métier et modernisées avec intelligence et respect, voilà les ingrédients de son art.

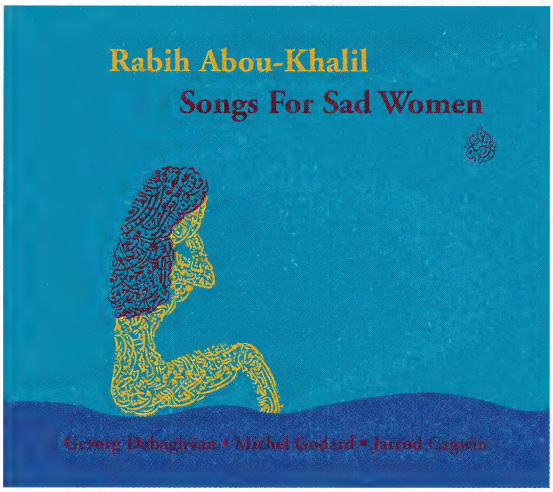
Installé en France après avoir été longtemps basé en Allemagne, Rabih Abou-Khalil est aujourd'hui une figure incontournable des musiques actuelles européennes, auteur de nombreux disques mais aussi de musiques de films (citons sa partition pour *Nathan Le Sage*, un film muet de Manfred Noa qui date de 1922) et partenaire d'artistes aussi divers que les jazzmen Joachim Kühn et Vincent Courtois (né en 1968) ou le Kronos Quartet, spécialiste des nouvelles musiques américaines. C'est dans son premier pays d'adoption qu'il a rencontré enja records, le label qui l'a accompagné dans la quasi-totalité de sa discographie (dix-sept albums de 1986 à 2010), et c'est désormais à partir du second qu'il rayonne, ayant rejoint une maison indépendante française et continuant à se produire dans les grandes villes et les festivals d'Europe.

Enfin, n'oublions pas un trait important de la personnalité de Rabih Abou-Khalil, cet humour unique qui irrigue toute sa personnalité. On le retrouve dans ses affirmations un rien provocatrices (« Je reste connecté à ma culture mais j'habite en Europe et je ne vis pas comme un Bédouin »), dans la manière dont il s'adresse au public sur scène, présentant ses morceaux en racontant des anecdotes, dans les titres de ses œuvres comme *Mourir pour ton décolleté* et sur les pochettes de certains disques (voir le dessin tragi-comique du personnage se goinfrant de pastèques sur *Hungry People* qui stigmatise la faim dans le monde). Enfin, cet humour contribue aussi à cette distanciation qui lui permet d'aborder la tradition avec légèreté et à la faire sans cesse évoluer, en transcendant les styles à travers sa propre expression artistique.

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE

« Mourir pour ton décolleté »
Songs for Sad Women, 2007, enja records, plage 1, 7'34

Les musiciens
Rabih Abou-Khalil – oud
Jarrod Cagwin – percussion, batterie
Gevorg Dabaghyan – duduk
Michel Godard – serpent
Enregistré par Walter Quintus, Sound studio Zerkall, Allemagne, février 2005.



Rabih Abou-Khalil est un homme de rencontres. Comme la plupart de ses albums, *Songs for Sad Women* réunit des musiciens de nationalités différentes. D'abord le jazzman français Michel Godard, qui collabore très régulièrement avec lui depuis 1994 aussi bien au tuba qu'à la guitare basse, et qui joue ici du serpent*. Ensuite, le batteur et percussionniste américain Jarrod Cagwin, complice du compositeur depuis 2001. Enfin, le joueur de duduk* arménien Gevorg Dabaghyan, rencontré lors d'une tournée en Russie.

Le oudiste libanais insiste sur le fait qu'il ne choisit pas des timbres ou des instruments particuliers, mais qu'il aime réunir des personnalités autour d'un projet musical. Il dit préférer travailler avec des musiciens fortement ancrés dans leur culture, ce qui lui permet de les transcender. C'est probablement ce qui explique sa prolixité discographique.

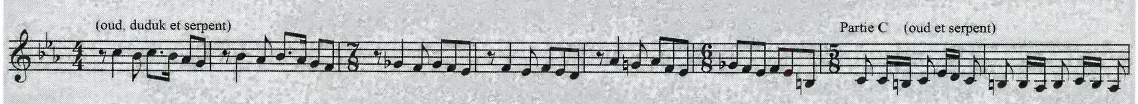
ANALYSE DE L'ŒUVRE

Le timbre

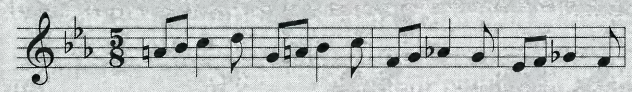
L'entrée du duduk, légèrement réverbérée, plonge immédiatement l'auditeur dans une ambiance de mystère. Ce hautbois traditionnel en abricotier, à anche très large et perce cylindrique, est l'instrument national d'Arménie. Le timbre est ample et pénétrant, beaucoup plus doux que celui du hautbois occidental. Le vibrato est intense. Dès la troisième phrase, le serpent ajoute une profondeur un peu sombre et voilée. Le batteur souligne la rythmique avec un jeu aux balais d'une grande finesse et quelques touches de tambour sur cadre. Le oud entre en dernier, mais il passe au premier plan dans la partie rapide au centre du thème.

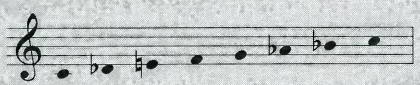
La couleur de cette formation est d'une telle originalité qu'elle ne se rapporte ni à la musique orientale ni au jazz… bien qu'elle emprunte aux deux.

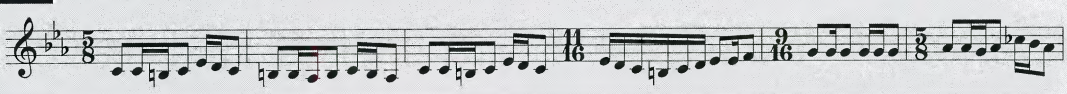
Le rythme

Le rythme est au cœur des préoccupations du compositeur, dont le style est caractérisé par l'usage des mesures irrégulières. Si la musique orientale connaît ce type de mesures, l'emploi qu'en fait Abou-Khalil n'est jamais traditionnel, puisque l'enchaînement de ces mesures est lui-même irrégulier. Ce goût pour les rythmes complexes s'explique peut-être par l'instrument lui-même, puisque le jeu du oud emploie le plectre* de manière très percussive. Observez le raccourcissement des mesures qui passent progressivement de 8 à 5 croches dans l'exemple suivant (à 0'49) qui est à cheval entre la partie B et la partie C du thème.

Le tempo est assez régulier, entre 90 et 100 à la noire. La partie centrale du thème utilise des valeurs deux fois plus brèves que les parties extrêmes. En contraste avec ces rythmes irréguliers, la partie improvisée au centre de la pièce s'appuie entièrement sur un ostinato* à 4/4.

La mélodie

Le caractère très vocal de la mélodie n'est pas étonnant de la part d'un musicien qui se dit admirateur de Mohammed Abdel Wahab (1901-1991), compositeur et chanteur égyptien et de Wadih Al-Safi (1921-2013), compositeur et chanteur libanais. Rabih Abou-Khalil rapporte que ce dernier lui a dit un jour : « Si quelqu'un ne peut pas chanter quelque chose, alors ça ne peut pas le toucher. » De la tradition orientale, le compositeur retient une prédilection pour la monodie* et l'hétérophonie* qu'il applique à l'ensemble du thème. De plus, la mélodie s'organise fréquemment en séquences ascendantes ou descendantes, une autre caractéristique que l'on retrouve dans presque toutes les musiques d'Orient (à 1'36).

La tonalité générale oscille entre *do* mineur et *do* dorien – dont le sixième degré est majeur (ici le *la* bécarre) – avec d'assez nombreuses altérations, qui proviennent souvent de l'écriture en séquences – ainsi le *sol* bémol de la dernière mesure de l'exemple ci-dessus s'explique-t-il par la stricte imitation de la mesure précédente.

On notera que la longue improvisation du duduk s'appuie, quant à elle, sur le mode andalou de *do*, qui comporte un intervalle de seconde augmentée entre le deuxième et le troisième degré.

Le plan

	La forme générale est inspirée du jazz : thème (de forme ABCA'DA), improvisation, reprise de la fin du thème.
0'00	**A** : le thème commence par un appel très expressif du duduk sans accompagnement. Il est rapidement rejoint par le serpent, puis la batterie.
0'42	**B** : entrée du oud : motifs mélodiques syncopés en séquences descendantes. Valeurs rythmiques plus brèves. Les mesures se raccourcissent peu à peu pour s'enchaîner avec la partie suivante (exemple ci-contre, partie « Le rythme »).
1'02	**C** : partie rapide, caractéristique du style de Rabih Abou-Khalil, avec le oud à l'avant-plan et l'arrêt du duduk. Les valeurs rythmiques sont courtes et la complexité rythmique est accrue. 
1'25	**A'** : retour à l'ambiance rythmique de la première partie. L'appel du duduk est suivi par une nouvelle mélodie en séquences descendantes (exemple ci-dessus, partie « La mélodie »).
1'49	**D** : rappelle la partie B : motifs syncopés en séquences ascendantes cette fois, se terminant par une gamme descendante.
2'12	**A**
2'49	**Improvisation** du duduk dans un style arménien (sons glissés), qui respecte le mode andalou de *do* (ou maqâm *Hijaz**), à l'exception d'un passage à 5'08 où il insiste sur le *la* bécarre. Pendant toute la durée de ce long passage, le serpent joue un ostinato (plus ou moins strict) basé sur l'accord de *do* mineur, ce qui provoque une sorte de « *blue note** » – *mi* bémol au serpent contre *mi* bécarre au duduk. Le rythme du duduk est très libre par rapport au serpent et à la batterie – 77 mesures à 4 temps !
5'58	**A' D A** : réexposition écourtée. À partir de 6'43, le oud et la batterie se taisent et le serpent, après avoir joué une pédale* de *sol*, rejoint le duduk pour s'arrêter mystérieusement sur un *ré* non conclusif.

© Sadia/Gamma rapho

AVISHAI COHEN

Pascal Bussy et Jean-Luc Roth

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Avant d'être contrebassiste, Avishai Cohen, ce musicien israélien hors pair, né dans un kibboutz près de Nahariya le 20 avril 1970, a d'abord été pianiste. En 1992, son départ pour New York symbolise ses débuts dans le circuit professionnel ; il est repéré par la star du piano Chick Corea (né en 1941) qui le fait travailler dans ses groupes et l'aide à produire son premier album en tant que soliste.

Si le véhicule artistique de prédilection d'Avishai Cohen a longtemps été le trio (un trio au personnel changeant où se sont souvent distinguées des personnalités de l'étoffe du pianiste Shai Maestro [né en 1987] ou du batteur Mark Guiliana [né en 1980]), celui-ci n'exclut pas la présence additionnelle d'un ou de plusieurs souffleurs, ou comme dans le morceau *Aurora*, d'un joueur de oud*, un instrument qui n'est pas choisi au hasard puisqu'il est l'un des piliers non seulement des musiques orientales, mais aussi de ses mariages avec le jazz ; ici, c'est lui qui contribue à construire cet effet de mélopée aérienne et à lui donner cette couleur de plénitude sonore.

Avishai Cohen cumule un immense talent de compositeur avec celui de contrebassiste virtuose – il chante aussi parfois ; il fait sonner son instrument sur un spectre très large, qui peut passer d'un jeu tout en frémissements minimalistes aux pulsations les plus intenses, et où on retrouve des traces de la fascination qu'il a eue dans sa jeunesse pour Jaco Pastorius (1951-1987), le bassiste électrique emblématique du jazz fusion, membre ô combien influent de Weather Report, le groupe de Wayne Shorter et Josef Zawinul (1932-2007). Mais Cohen est aussi une véritable figure de proue de toute une génération de son pays, celle qui émerge dans les années quatre-vingt-dix, et il met un point d'honneur à aider ses pairs. Mi-homme d'affaires en herbe, mi-conseiller musical aux allures de grand frère humaniste, il a créé (avant de signer chez Blue Note/Universal Music en 2010) son propre label Razdaz Recordz. Il est également le directeur artistique du Festival d'Eilat qui a lieu chaque été au bord de la mer Rouge.

Le jazz que pratique Avishai Cohen n'est pas une synthèse gratuite de styles qui s'additionneraient dans une sorte de grand melting-pot, tel que le pratiquent nombre de groupes d'aujourd'hui avec facilité mais sans génie. Au contraire, il s'agit d'un langage personnel et ouvert sur le monde ; on y perçoit l'écho des cultures du Moyen-Orient, de l'Europe de l'Est, et du jazz, sans oublier des reflets de folk, de pop, de funk et de musiques latino-américaines. Autant d'influences et de désirs d'ouvertures accomplis dont la somme peut se résumer en un mot : la liberté.

Car le contrebassiste n'a jamais cessé de chercher et de vouloir repousser les frontières, les siennes en tant que compositeur et, à travers elles, celles de sa musique. Depuis l'album *Aurora* qui remonte à 2009, il est intéressant de noter que parmi ses récentes réussites, on trouve deux formules instrumentales inédites chez lui, un duo avec le pianiste Nitai Hershkovits (né en 1988) dans *Duende*, un album gravé en 2012, puis, un an plus tard, sur *Almah* cet orchestre étoffé autour de son trio, avec un quatuor à cordes et un hautbois. Depuis le début de sa carrière, rarement un musicien a été aussi prolifique en si peu de temps, et toujours avec une créativité qui ne tarit pas.

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE

« Aurora »
Aurora, 2009, Blue Note/Universal Music, plage 10, 4'23

Les musiciens
Avishai Cohen – contrebasse
Itamar Doari – batterie
Amos Hoffman – oud
Shai Maestro – piano

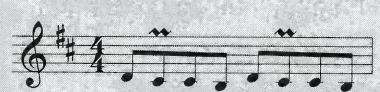
Enregistré par Joe Ferla, Studio de Meudon, Meudon, France, décembre 2008.

Le contrebassiste se présente ici comme la plupart du temps avec son groupe 100 % israélien. Ce morceau, qui a donné son titre à l'album, est une ballade rêveuse et nostalgique, au rythme souple et au tempo plutôt lent et très libre. Le piano y tient le rôle principal, doucement coloré par le oud. La contrebasse et la batterie n'interviennent que pendant une petite moitié de la durée totale. L'écriture est essentiellement mélodique et l'improvisation y occupe une place réduite. Le climat mystérieux est dû à la partition très épurée du piano, à l'incertitude rythmique, aux phrases s'arrêtant sur des demi-cadences – y compris la dernière qui reste ouverte sur le silence. De surcroît, les très nombreuses répétitions donnent l'impression d'un temps circulaire, un peu hypnotique.

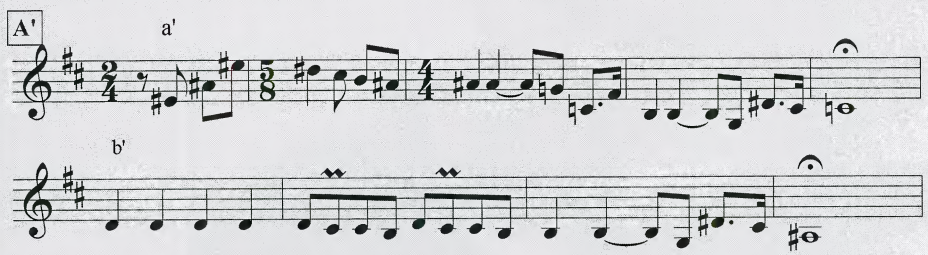
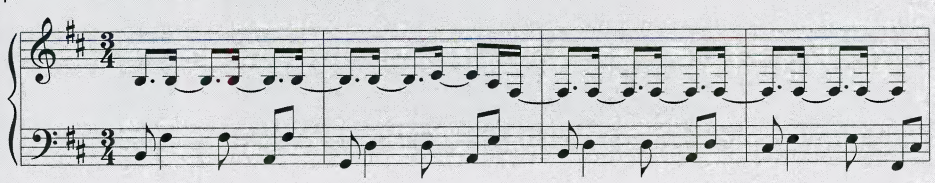
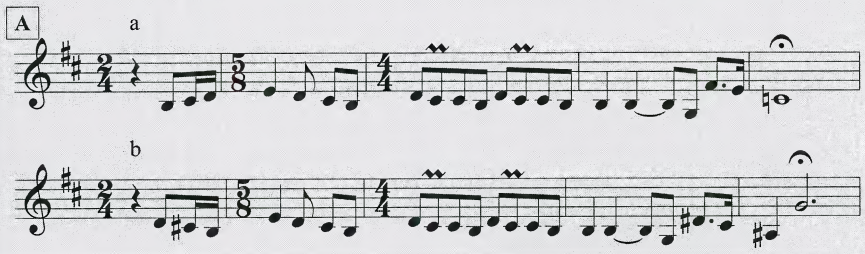
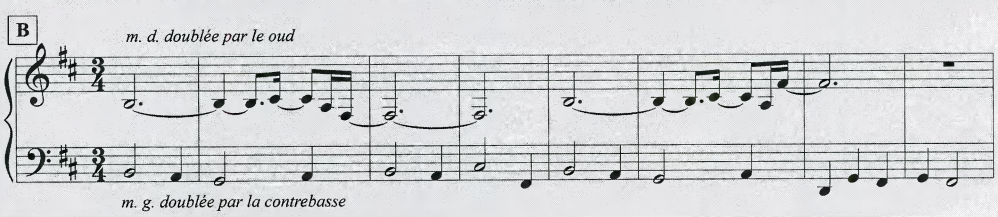
ANALYSE DE L'ŒUVRE

Le timbre
Le son du quatuor est résolument acoustique et nous place dans une certaine proximité, voire intimité avec les musiciens. Le registre, grave ou médium, la dynamique, entre le « piano » et le « mezzo forte », ainsi que le jeu aux balais de la batterie contribuent fortement à l'extrême douceur du son d'*Aurora*. La présence du oud ajoute une coloration orientale au classique trio de jazz.

Le rythme
Il y a une alternance entre les parties très libres, au tempo très élastique et aux mesures changeantes (voir la partie A dans le plan ci-après), jouées par le piano et le oud, et les parties régulières, balancées, à 3/4, dans lesquelles s'ajoutent la contrebasse et la batterie. Pour ces dernières, le tempo est d'environ 86 à la noire et on constate un jeu de la main droite du piano qui est constamment en anticipation. Toutes les phrases s'arrêtent sur un « ritenuto* ».

La mélodie
Le morceau est en *si* mineur, mais des notes étrangères apportent un élément de surprise à de nombreuses reprises. Par ailleurs, la note sensible est le plus souvent évitée (*la* naturel au lieu de *la* dièse), ce qui confère à la pièce une couleur modale (*si* éolien). Le mouvement mélodique est le plus souvent conjoint et certaines formules sont typiquement orientales.

Le oud double la main droite du piano, avec de minimes différences d'ornementation ou des trémolos sur les notes tenues. Ce traitement hétérophonique de la mélodie est directement inspiré des musiques orientales. Dans les parties mesurées régulièrement, la mélodie principale est plutôt à la basse.

Le plan

0'00	**A** : partie au rythme très « rubato* », d'une grande simplicité. Elle est constituée de deux phrases de 5 mesures se terminant chacune de manière suspensive, la première sur un *do* bécarre surprenant et magnifique, la seconde sur un *sol* naturel, toutes les deux sur une harmonie de dominante à la main gauche.
0'22	**A'** : variation de A, dans laquelle les deux phrases commencent différemment (ci-dessous, première phrase) pour se terminer par la fin de A puis de B. 
0'45	**B** : 8 mesures à 3/4. Entrée de la contrebasse (qui joue une mélodie assez conjointe) et de la batterie (jeux avec les balais). La cadence est encore suspensive. La mélodie du oud repose principalement sur deux notes.
1'03	**A** : reprise, comme la première fois.
1'26	**A'** : reprise, comme la première fois.
1'49	**B** : reprise, comme la première fois.
2'06	**Chorus** de la contrebasse sur la phrase B jouée très doucement au piano sur un rythme syncopé ; trois fois 8 mesures (2e à 2'22 et 3e à 2'46). La contrebasse improvise dans l'harmonie de B. Le début de la troisième phrase insiste sur une « *blue note** » (2'56). 
3'13	**B** : retour du oud. La contrebasse retrouve son rôle de basse.
3'31	**A** : reprise, comme la première fois.
3'53	**A'** : reprise, comme la première fois.

© Fabien Lemaire

JASSER HAJ YOUSSEF

Pascal Bussy et Jean-Luc Roth

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Né le 18 juin 1980 à Sousse en Tunisie, Jasser Haj Youssef est un violoniste (et aussi joueur de viole d'amour*) qui a été élevé dans un environnement hautement musical puisque son père, Hassine Haj Youssef, était musicologue et professeur de musique. C'est auprès de lui, au cours de son enfance et de son adolescence à Monastir, qu'il s'initie à l'art du maqâm* et à celui de l'improvisation, avant d'étudier le violon oriental au conservatoire de la ville, puis le violon classique – et la musique de chambre – à l'Institut supérieur de musique de Sousse où il obtient plusieurs prix.

Fort de ce bagage qui le place d'emblée au confluent de deux cultures qui feront toujours partie de ses points cardinaux esthétiques, il multiplie voyages et, bien sûr, apprentissages : le violoniste indien Lakshminarayana Subramaniam et le clarinettiste bulgare Ivo Papazov font partie de ceux qui l'initient aux musiques dites « du monde », tandis que ses « parrains » dans l'univers du jazz sont notamment le batteur Billy Hart et le saxophoniste Steve Coleman.

Jasser Haj Youssef commence sa carrière de musicien professionnel en Tunisie, où il se produit avec nombre de ses aînés, tels le poly-instrumentiste Fawzi Chekili, autant guitariste de jazz que oudiste moderne, ou le compositeur et chef d'orchestre Salah El Mahdi, incarnant lui aussi une grande ouverture des musiques de son pays vers et avec l'Occident. C'est en 2003 qu'il s'installe en France, accumulant les rencontres et les expériences avec des artistes de multiples sphères. Citons la cantatrice Barbara Hendricks, la chanteuse libanaise sœur Marie Keyrouz, le saxophoniste libanais Toufic Farroukh qui est un grand adepte des fusions Orient/Occident, et le violoniste jazz Didier Lockwood.

On retrouve cet éclectisme non seulement dans les collaborations qu'accepte Jasser Haj Youssef (de Youssou N'Dour à Ibrahim Maalouf sur *Diagnostic*), mais aussi dans le seul album qu'il a enregistré sous son nom, cet éclatant *Sira* dont la conception a duré presque dix ans, comme si le musicien voulait prendre son temps pour affiner son langage et où se retrouvent de façon évidente les musiques classiques, le jazz (les jazz ?) et les musiques traditionnelles. Le choix des musiciens est à l'image de cette quête : les percussions sont assurées par Stéphane Édouard, un pilier de ce néo jazz made in France (de Guillaume Poncelet à Sixun), le Guadeloupéen Arnaud Dolmen et Youssef Hbeisch, compagnon de route historique du Trio Joubran ; le chant se partage entre le Sénégalais Diogal, très « world », et le Belge David Linx, une des grandes voix du jazz d'aujourd'hui ; enfin, les activistes de scènes musicales très ouvertes que sont le claviériste acoustique et électrique Gaël Cadoux et le contrebassiste Christophe Wallemme. Il est d'ailleurs intéressant d'écouter *Friggya*, dans laquelle Jasser Haj Youssef installe lui-même un climat méditatif dès ses premières notes de violon, en se rappelant de quelques-uns des jalons de son parcours biographique : la découverte des musiques savantes et traditionnelles de Tunisie dans son enfance, les ancêtres qu'il avait du côté de la Géorgie et, bien sûr, sa découverte du jazz dans son pays natal puis en France.

Poursuivant un chemin discret et néanmoins personnage primordial de tous ces ponts culturels jetés entre le jazz et l'Orient, lui-même musicologue, Jasser Haj Youssef doit absolument être écouté sur disque et vu en concert. On peut régulièrement l'applaudir en solo et avec des invités comme Piers Faccini et Vahid Taj (Théâtre de la Ville – Paris, mars 2015), en quartette, voire dans des créations contemporaines pour orchestres : l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée pour le Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence en 2013, l'Orchestre de chambre de Paris et la soprano Simone Kermes pour le Festival de Saint-Denis en 2014, l'orchestre baroque Les Musiciens du Louvre en 2015.

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE

« Friggya »
Sira, 2012, Musicast, plage 8, 6'26

Les musiciens
Jasser Haj Youssef – violon
Gaël Cadoux – piano
Arnaud Dolmen – batterie
Youssef Hbeisch – percussion
Christophe Wallemme – contrebasse

Enregistré par Julien Hulard, assisté d'Alain Raphaël, La Muse en Circuit, Alfortville, France, 2009.

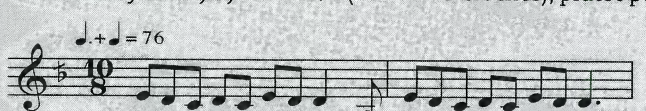
Cette pièce nous propose un véritable cheminement, qui mène de l'abîme du premier *la* grave au piano jusqu'à la frénésie rythmique de l'improvisation finale, en passant par toutes les lumières intermédiaires. On assiste à la construction progressive d'un monde né du chaos, qui se dissout dans un feu d'artifice sonore. Le violon du début, par la fragilité de sa sonorité toujours au bord de la rupture, par ses longues respirations, rappelle le ney* de la musique ottomane, enrobé plus qu'accompagné par les autres instruments. Un thème rapide nous entraîne ensuite du côté de la mer Noire et, pour finir, le violon accompagne l'improvisation du piano dans une couleur plus jazzy. Ce parcours est un peu une métaphore musicale de la biographie de Jasser Haj Youssef.

Notons que d'autres pièces de l'album *Sira* permettent d'entendre le son magique de la viole d'amour qui s'accorde de manière étonnante à la technique de jeu orientale du leader.

ANALYSE DE L'ŒUVRE

Le timbre
Au centre, le violon. Joué à la manière orientale, archet collé aux cordes, sur la touche, avec beaucoup d'ornementation et de glissandos à la main gauche, mais accordé à la manière occidentale[1]. Au début, le piano crée un halo résonnant, qui n'est pas sans rappeler le qânûn* ou le santur*, et la main gauche vient parfois étouffer les cordes (0'08). Le jeu est plus conventionnel à la fin. La contrebasse joue en pizzicato*. La percussion mêle batterie et tambours sur cadre aux sons très profonds.

Le rythme
On peut distinguer quatre phases successives :
- un début très libre, où le violon semble improviser, avec de profondes respirations comme un instrument à vent. Le tempo est extrêmement lent, avec une pulsation difficilement perceptible ;
- à l'entrée de la contrebasse en « pizz* » (2'14), une polyrythmie qui superpose la mesure à 4/4 du violon à une mesure à 9/8 (2+2+2+3 croches) de la percussion et de la basse. Environ 65 à la noire ;
- à 3'26 le rythme *jurjina** à 10/8 (3+2+2+3 croches), plutôt pensé à deux fois cinq croches au violon ;

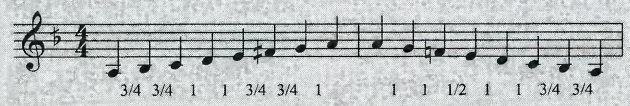


- à 4'33, une polyrythmie très rapide superposant une mesure à 12/8 (noire pointée à environ 145) marquée par des frappes de mains sur les temps et des « pizz » au violon à contretemps, inspiré du stambeli*, et un rythme binaire au piano et à la contrebasse.

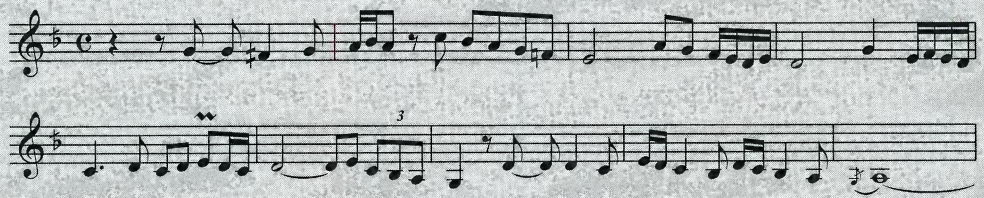
1 Les violonistes orientaux préfèrent l'accord « *sol-ré-sol-ré* » à « *sol-ré-la-mi* », car il convient mieux à l'usage des maqâms.

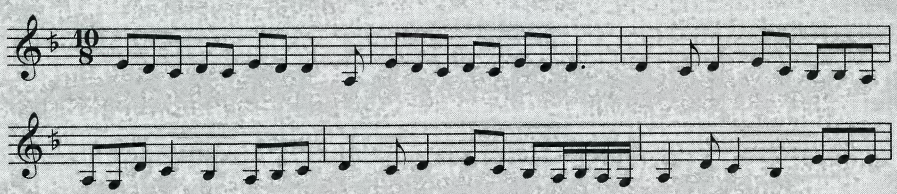
La mélodie

Toutes les parties qui précèdent l'improvisation finale sont dans le maqâm *Husseyni** sur *la*, variante du *Bayati** : le si est toujours demi-bémol et le *fa* peut être demi-dièse ou naturel suivant la direction mélodique.



Le thème A possède une couleur très ottomane (première phrase, telle qu'elle est jouée à 2'13).

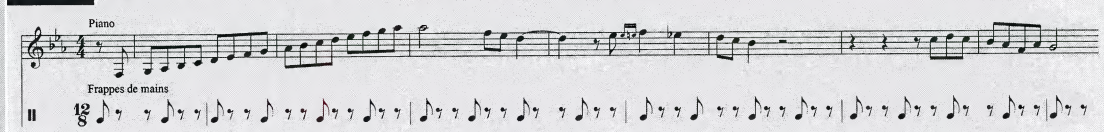


Le thème B a, quant à lui, un caractère enjoué et dansant (première phrase à 3'26).

Le piano évite les notes non tempérées en employant des accords de type « sus4* » (par exemple « *sol-do-ré* »). La confrontation avec le maqâm au violon est ici très réussie et semble parfaitement naturelle.

La partie improvisée de la fin est essentiellement en *sol* phrygien – avec quelques *la* naturels au violon vers la fin.

Le plan

0'00	**Introduction** dans le grave. Dans une ambiance très intériorisée le violoniste met en place pour l'auditeur le tétracorde grave du maqâm auquel s'ajoute la broderie sur *sol*, entouré de résonances de cymbales, de sons plaintifs obtenus en frottant la peau du daf* et de notes étouffées au piano.
0'32	**Thème A** : dans la même couleur sonore, le thème se met en place. Il est constitué de deux phrases descendantes (la seconde commence à 1'26), jouées de manière très libre et étirée. Le piano accompagne discrètement avec quelques accords. À la fin de la deuxième phrase, le daf et la contrebasse anticipent la rythmique de la partie suivante.
2'13	**Thème A** : reprise mesurée du thème. La contrebasse et le daf superposent au 4/4 du violon un rythme à 9/8. La batterie s'ajoute à la deuxième phrase (à partir de 2'50). Comme dans la partie précédente, le daf accélère à la fin pour préparer la partie suivante.
3'26	**Thème B** : mélodie rapide et dansante dans le rythme *jurjina*. Une phrase de six mesures est reprise deux fois, suivie d'une nouvelle phrase de huit mesures. Les motifs mélodiques tourbillonnants sont très répétitifs. Ils rappellent les musiques traditionnelles des Balkans (ou de Géorgie).
4'04	**Thème B** : après un court interlude qui marque l'entrée de la batterie (3'58), le thème B est repris une octave au-dessus. Le violon joue en doubles cordes (noter la pédale* de *ré*).
4'25	**Improvisation** : dominée par le piano, accompagné par le violon en « pizz ». Polyrythmie inspirée des Gnawas* ou Stambelis. La contrebasse et le piano sont clairement binaires et les frappes de mains ternaires. Le tempo est effréné (noire pointée à 145 ou noire à 216). Il faut attendre les dernières secondes pour que le violon amène la conclusion avec la reprise de l'archet (à 5'20).



© Jamal Saidi/Reuters

MARCEL KHALIFÉ

Pascal Bussy et Jean-Luc Roth

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Auteur, compositeur, chanteur et oudiste, Marcel Khalifé est né le 10 juin 1950 à Amchit au pied de la chaîne du Mont-Liban qui domine la Méditerranée. Pour lui, le mariage des cultures est d'abord religieux, car il est autant marqué par les incantations islamiques du Coran que par les chants chrétiens. Cette ouverture se transpose naturellement dans la musique qu'il commence à concevoir au milieu des années soixante-dix, après avoir étudié le oud* au conservatoire de Beyrouth. Virtuose de cet instrument, il enseigne à son tour et écrit même, dans les années quatre-vingt, une *Anthologie d'étude de l'oud* à base d'exercices. En 1976, il crée l'ensemble Al Mayadeen qui lui apporte une célébrité mondiale ; il y mêle le piano à la musique arabe et s'inspire beaucoup des poèmes du Palestinien Mahmoud Darwich (1941-2008) qu'il met en musique et qu'il chante.

Marcel Khalifé se trouve au cœur d'une famille de musiciens ; son grand-père pêcheur jouait de la flûte, sa femme est chanteuse et ses deux fils, très présents dans les versants contemporain et électro des nouvelles musiques actuelles, sont poly-instrumentistes. Il se distingue également des artistes étudiés dans cet ouvrage, car il est davantage musicien « traditionnel » que jazzman. Mais, il faut insister ici sur le sens du mot « traditionnel » qui ne se réfère pas à une musique enfermée dans un musée mais, au contraire, à un art bien vivant qui s'épanouit au fil de rencontres et d'évolutions qui sont autant de nouvelles portes à ouvrir. Il n'empêche que pour Khalifé, le jazz n'est qu'une influence parmi d'autres, et son œuvre est avant tout marquée par un alliage passionnant de musique arabe et de chanson, le tout sous-tendu par un engagement politique qui lui a valu d'être nommé, en 2005, artiste représentant de l'Unesco pour la paix dans le monde.

Auteur de musiques de danse qui entendent contribuer à la modernisation du ballet oriental, ainsi que de partitions de bandes originales de films pour des fictions et des documentaires, Marcel Khalifé utilise aujourd'hui moins sa voix que par le passé. Il faut peut-être voir dans ce changement de forme l'influence des vives attaques qu'il a dû essuyer à plusieurs reprises à cause de sa chanson « Je suis Joseph, oh Père » (« *Ana Yussef, ya Abi* »), gravée en 1995 sur l'un de ses albums les plus célèbres, *The Arabic Coffee Pot* ; il y interprète un texte de Darwich dans lequel il avait inclus deux versets du Coran faisant référence à la souffrance du peuple palestinien, une démarche qualifiée de blasphématoire par les fondamentalistes. Même s'il fut finalement acquitté, ces accusations l'ont profondément blessé tant elles étaient incompatibles avec son attitude d'apôtre de la tolérance qu'il a toujours mise en avant.

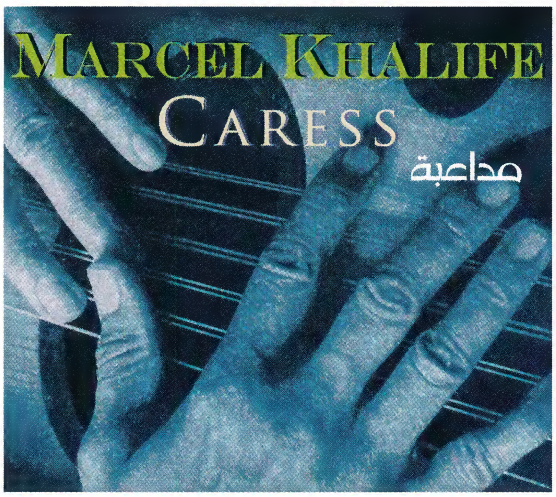
Avec ses arabesques de oud et son aspect de comptine éclairée par la luminosité du vibraphone, le morceau *Caress* porte en lui cette douceur que l'on retrouve dans nombre de morceaux de Marcel Khalifé. C'est aussi une traduction musicale de l'un des préceptes prônés par le compositeur et qu'il aime répéter au cours des entretiens qu'il accorde aux journalistes : « Il ne faut jamais cesser de rêver. »

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE

« Caress »
Caress, 2004, Nagam Records, plage 1, 7'52

Les musiciens
Marcel Khalifé – oud
Peter Herbert – contrebasse
Bachar Mar-Khalifé – percussion, vibraphone
Rami Khalifé – piano

Enregistré par Katherine Miller & Reinhard Buchta, Studio Acousti, Paris, décembre 2002.



C'est en famille, entouré de ses deux fils Bachar (né en 1983) et Rami (né en 1981), que le virtuose du oud livre ici cet opus. Le contrebassiste autrichien Peter Herbert (né en 1960) complète la formation. L'esthétique du morceau balance entre la tradition orientale – portée par le oud et la percussion – et le jazz – incarné par le piano, la contrebasse et surtout le vibraphone. De même, la structure générale est un stéréotype du morceau de jazz : thème, solos improvisés (à première vue – on verra que ce n'est pas si évident en réalité), thème. Cependant le thème a lui-même une structure à refrain, avec, en outre, de nombreuses répétitions, qui le rapproche plutôt de la musique populaire ou de la chanson. La tonalité est également ambiguë : si l'on s'attache à la mélodie du oud, le thème semble être dans le mode andalou sur *do* (ou maqâm *Hijaz**). La partie de contrebasse, en revanche, nous fait plutôt pencher vers la tonalité de *fa* mineur. Loin de poser problème, ces ambiguïtés contribuent plutôt au charme de cette pièce.

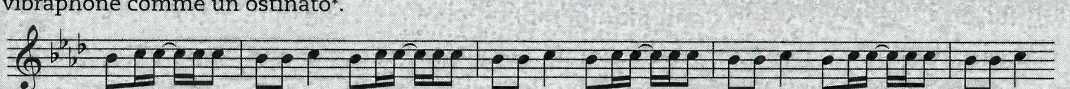
ANALYSE DE L'ŒUVRE

Le timbre

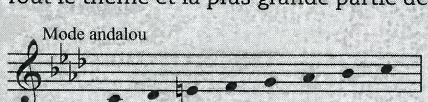
Seul le oud est joué dans la première phrase du thème. Dès sa répétition, la percussion, principalement le riqq* assure un fond sonore très présent, qui ne s'interrompt que pendant deux fois quatre mesures. Si le oud est l'instrument principal du thème, il se retire au second plan pendant plus de la moitié de la durée du morceau, alors que le vibraphone, le piano puis la contrebasse vont successivement occuper le devant de la scène. La nuance est « mezzo forte » à « forte » du début à la fin. L'enregistrement a dû recourir à la technique de l'*overdubbing**, puisque Bachar Mar-Khalifé est crédité au vibraphone et à la percussion sur la pochette du CD.

Le rythme

La mesure est à 4/4 du début à la fin et le tempo imperturbable à 100 à la noire. On notera cependant que le jeu du oud possède un groove très subtil (qui ne facilite pas sa transcription !). Le solo de vibraphone est joué parfaitement en mesure. Il n'en va pas de même des improvisations du piano et de la contrebasse qui sont beaucoup plus libres.

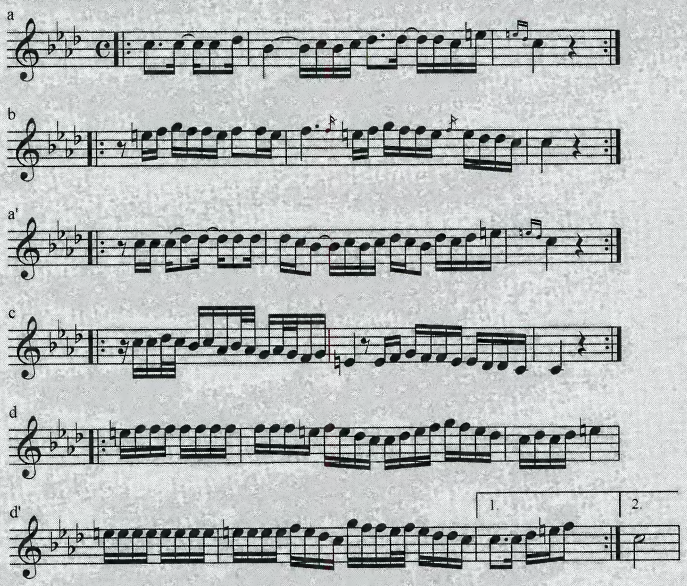
On note une figure répétée qui intervient entre chaque solo et qui soutient une grande partie du solo de vibraphone comme un ostinato*.

La mélodie

Tout le thème et la plus grande partie des solos s'appuient sur le mode andalou sur *do*.



Les mélodies sont très conjointes. L'improvisation du piano amène quelques emprunts à d'autres modes (voir plan à 4'48). On note le recours très fréquent à des formules mélodiques qui prennent la forme de séquences descendantes, caractéristiques de la musique orientale (motif « c », exemple ci-contre).

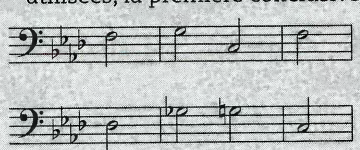
Le thème

Il est constitué de courtes phrases (deux mesures) répétées chacune deux fois, avec quelques variantes d'ornementation.

La séquence est la suivante :

a a	Introduction oud seul
a a b b	
a' a' c c	
a a a a	Changement de la basse la deuxième fois et chorus du piano
d d' d d'	Plus marqué rythmiquement
a' a' c c	

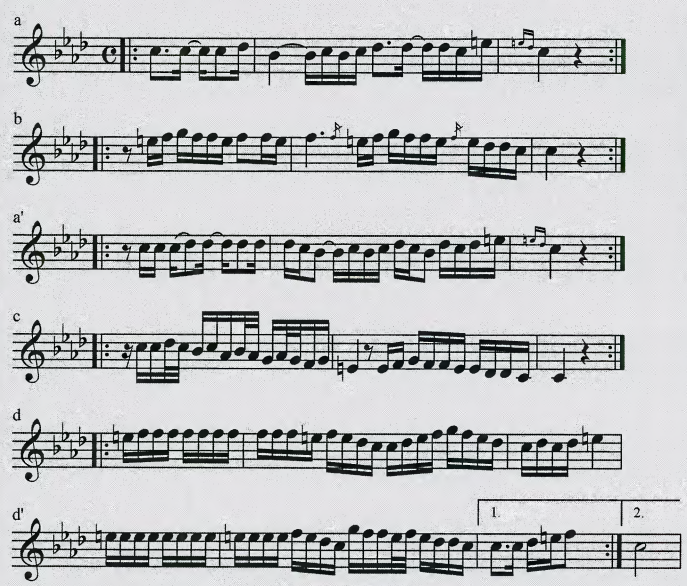
Remarques :

- le motif « a » (ou sa variante « a' ») fonctionne comme un refrain ;
- contrairement à la tradition orientale, ce thème n'est pas monodique ; sous la mélodie principale présentée ici, une ligne de basse suggère une progression harmonique ;
- lors des répétitions cette basse peut changer ; ainsi, pour la partie « a », deux formules différentes sont utilisées, la première conclusive, la seconde suspensive ;



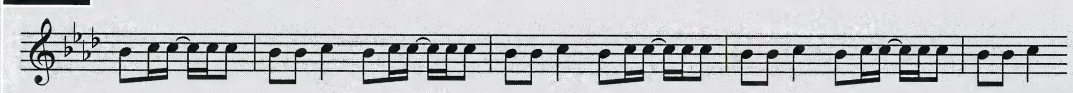
- le passage « d d' d d' » fonctionne comme une sorte de pont. D'une part, il introduit un emprunt à *fa* majeur, d'autre part, « d' » est le conséquent de « d ».

Le plan

0'00 **Thème**

Séquence

a a
a a b b
a' a' c c
a a a a
d d' d d'
a' a' c c

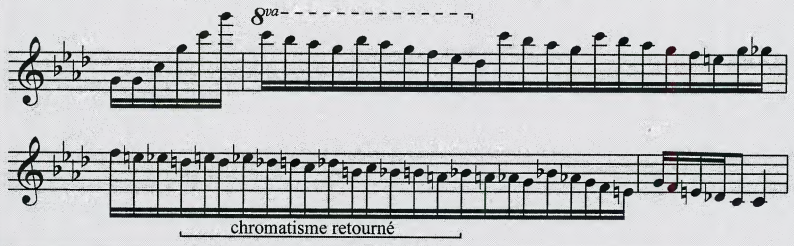
1'42 **Ostinato** : la percussion s'arrête.



1'52 **Très long solo** de vibraphone. Les nombreuses doublures (avec la basse) démontrent qu'il n'est pas improvisé. Noter à 3'29 l'usage des cymbalettes du riqq, qui amène un changement de timbre bienvenu.

4'27 **Ostinato** (la percussion s'interrompt).

4'37 **Improvisation** du piano (reprise de la percussion), d'abord très disjointe, puis s'appuyant sur le mode de *do* phrygien (à 4'48).

On note également un beau passage utilisant le chromatique retourné (à 5'16).

5'53 **Ostinato**.

6'03 **Improvisation** de la contrebasse très virtuose.

6'50 **Ostinato**.

6'59 **Thème écourté** : structure « b b a' a' c c a a a a ». arrêt sur un accord de *do* majeur.

© Denis Rouvre

IBRAHIM MAALOUF

Pascal Bussy et Jean-Luc Roth

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Trompettiste et compositeur – il est aussi claviériste et enseignant –, Ibrahim Maalouf est franco-libanais. Né le 5 novembre 1980 à Beyrouth, il fait partie d'une famille d'artistes où se distinguent notamment son grand-père, l'écrivain et musicologue Rushdi Maalouf, son père Nassim Maalouf, qui est lui aussi trompettiste, et son oncle, le romancier et essayiste Amin Maalouf.

Après le départ de sa famille du Liban en raison de la guerre qui fait rage alors qu'il est encore tout jeune enfant, son éducation se passe dans la banlieue de Paris. La musique y occupe une grande place puisqu'il commence, auprès de son père, l'étude de la trompette dès l'âge de sept ans, à travers les deux répertoires classiques oriental et occidental. Parmi les nombreux concerts qu'il donne avec lui en Europe et au Moyen-Orient, son premier titre de gloire est l'interprétation du *Concerto brandebourgeois n° 2* de Jean-Sébastien Bach, une partition particulièrement ardue. Un peu plus tard, l'attirance grandissante qu'il éprouve pour la musique et pour la scène, confortée par une rencontre avec le trompettiste Maurice André qui l'incite à devenir professionnel, le décide à embrasser la carrière musicale.

Il s'y jette corps et âme, multipliant d'abord les concours, se faisant connaître ensuite auprès de nombreux artistes français de pop et de variété (citons Matthieu Chedid [né en 1971], Arthur H [né en 1966] et Vincent Delerm [né en 1976] avec qui il part en tournée à deux reprises en tant que poly-instrumentiste). Sa carrière solo démarre sous les auspices de cette fameuse trompette dite « microtonale », conçue par son père, avec un quatrième piston qui permet de jouer les quarts de ton, un élément incontournable de la musique arabe.

La conception et la réalisation de son premier projet, la trilogie des « Dia », qui sera plus tard réunie en coffret, s'étalent de 2003 à 2011. Ce sont *Diasporas*, *Diagnostic* et *Diachronism*, parfois décrits par leur auteur comme une « psychanalyse musicale ». Enregistrés avec de multiples partenaires, ces albums ont un fort ancrage dans les musiques orientales et des couleurs qui font parfois appel à un certain ésotérisme, comme dans la reprise – certainement pas choisie au hasard – de *A Night in Tunisia*, le standard de Dizzy Gillespie et Frank Paparelli (sur *Diasporas*). Mais Ibrahim Maalouf aime aussi brouiller les pistes : il sort successivement en 2012 *Wind*, un album de pur jazz qui rappelle le mythique *Ascenseur pour l'Échafaud* de Miles Davis, puis *Illusions*, en 2013, qui joue habilement sur des contrastes entre plages méditatives et morceaux gorgés de rock et de funk. On fait bien sûr aussi ce constat en écoutant *They Don't Care About Us* et son « chaos organisé », avec ses percussions guerrières, la trompette qui semble échappée d'une fanfare et toute l'atmosphère tribale qui l'enveloppe.

Aujourd'hui, plus que jamais avide d'expériences et toujours armé de son instrument fétiche, le trompettiste est devenu un personnage central de la scène des musiques d'aujourd'hui en France et dans le monde. L'univers musical dans lequel il évolue est particulièrement large, allant de créations contemporaines avec des orchestres classiques (on se souvient de *Point 33* monté, il y a deux ans, avec l'Orchestre *philarmonique* et la Maîtrise de Radio France) jusqu'à des productions (évoquons le *Funambule* de Grand Corps Malade [né en 1977] en 2013) en passant par des collaborations innombrables (Piers Faccini [né en 1970], Juliette Gréco [né en 1927]…), des musiques originales de films (*Yves Saint-Laurent* de Jalil Lespert), sans oublier, bien sûr, sa carrière solo puisqu'il vient de sortir l'album *Au pays d'Alice* (2014), une recréation sous forme d'opéra moderne d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll avec le rappeur français Oxmo Puccino [né en 1974], auteur du livret et récitant.

Ibrahim Maalouf est un briseur de frontières musicales et ce n'est pas un hasard s'il a obtenu successivement trois trophées aux Victoires de la musique, en 2010 et 2013 dans la catégorie jazz, puis en 2014 dans la catégorie des musiques du monde.

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE

« They Don't Care About Us », plage 8, 4'26
Diagnostic, Mis'Ter Productions/harmonia mundi distribution, 2011

Les musiciens
Ibrahim Maalouf – trompettes, percussion, électronique, voix
Serdar Barcin – saxophone
Piers Faccini – harmonica
Nenad Gajin – guitare
Zalindê – groupe de batucada*

Enregistré par Sezer Alemdar, Studio Babel, Montreuil, France, 2010.

Ce morceau est une reprise d'une chanson de Michael Jackson, parue dans l'album *History: Past, Present and Future – Book I* en 1995. La chanson dénonce les préjugés sociaux. Deux clips ont été tournés. Le premier met en scène des prisonniers, tandis que le second montre une batucada au Brésil.

Interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à réaliser cette reprise Ibrahim Maalouf répond :

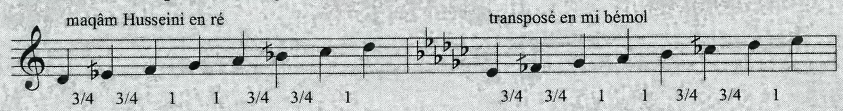
> « Michael Jackson est, au-delà de son talent de danseur, chanteur et roi de la pop, un rythmicien hors pair, ayant collaboré sur trois de ses plus grands albums avec un des pionniers du jazz populaire, Quincy Jones. J'ai grandi en écoutant et en dansant sur ses tubes, et son métissage musical autant que physique m'a toujours beaucoup fasciné. Il a tenté corps et âme de se frayer un chemin artistique et humain hors normes, somme des nombreux compromis et paradoxes qui le composaient, depuis son enfance jusqu'à son isolement social dans son monde retranché de Wonderland.
>
> Pour toutes ces raisons et pour lui rendre hommage humblement à ma façon, j'ai souhaité reprendre l'un de ses tubes les plus originaux, mêlant pop, gospel et musique brésilienne, sur fond électronique[1]. »

1 Propos recueillis par Jean-Luc Roth.

ANALYSE DE L'ŒUVRE

Maalouf ne conserve que le début de la chanson de Michael Jackson en modifiant légèrement la fin de la cinquième mesure (ci-dessous, la version originale, à comparer avec celle du plan à 0'16).

Il transpose également la chanson de *ré* mineur en *mi* bémol, mais, dès la mesure 5, il élève le sixième degré d'un quart de ton puis, à partir du thème B, abaisse le deuxième également d'un quart de ton pour aboutir au maqâm* *Husseyni**.



La couleur générale est hybride : le son est franchement rock, alors que l'utilisation du maqâm *Husseyni* à la trompette apporte une teinte orientale, de même que l'ornementation et l'aspect répétitif de la mélodie, laquelle est, de plus, traitée essentiellement en monodie*. La présence d'une batucada est une référence évidente au Brésil, et en même temps un clin d'œil à l'un des deux vidéo-clips de la chanson de Michael Jackson réalisés par Spike Lee, qui avait été tourné dans les rues de Salvador de Bahia.

Le timbre

Comme souvent chez Ibrahim Maalouf, le son est le résultat d'un travail très subtil en studio. La trompette est par exemple démultipliée par l'utilisation de l'*overdubbing**. L'impression générale est foisonnante. Par ordre d'entrée, on entend des annonces radiophoniques, un harmonica, une guitare électrique qui joue une pédale* de *mi* bémol pendant la plus grande partie du morceau, la trompette solo et un groupe de trompettes, une batucada au son très sec et au rythme syncopé, une percussion (grosse caisse très grave et cymbales), et pendant la coda* un saxophone et des voix. Les changements de timbre (arrêts et reprise de la batucada ou de la guitare par exemple) structurent le morceau au moins autant que les thèmes.

Le rythme

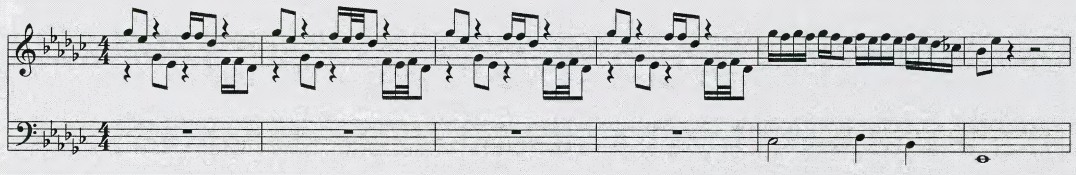
La mesure est à 4/4 et le tempo est de 86 à la noire, mais la croche est très marquée du début à la fin. La scansion rythmique est obsessionnelle et ininterrompue, à l'exception des 16 premières secondes et du break de trompette avant la coda. La pulsation délivre une énergie qui confine à la violence comme chez Michael Jackson, mais la batucada apporte une irrégularité qu'on ne trouvait pas dans la version originale.

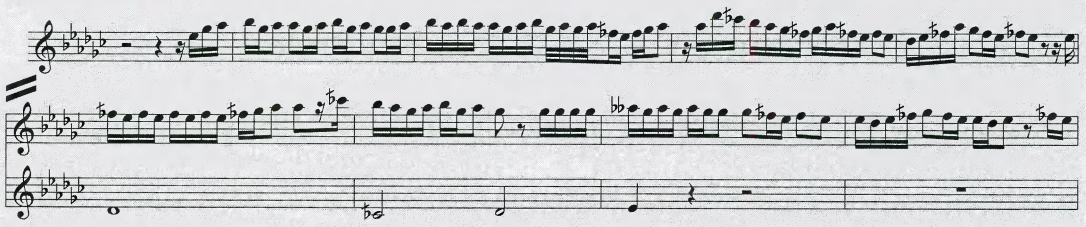
La mélodie

À l'exception de la coda, le morceau est presque entièrement monodique. Le mouvement est plutôt conjoint (sauf le thème C3) et la trompette ne semble pas improviser. L'ornementation touche surtout le thème A.

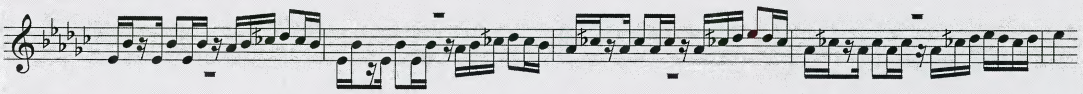
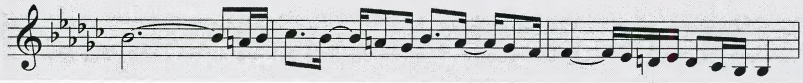
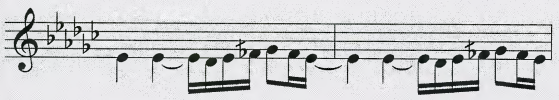
Le plan

0'00 **Introduction** : montage d'annonces radiophoniques annonçant la disparition de Michael Jackson en plusieurs langues (le chanteur est mort quelques mois avant l'enregistrement). Entrée de l'harmonica sur un riff de blues à 0'08.

0'16 **Thème A** (ostinato*) en « *call and response** » sur chaque temps par la trompette solo et un groupe de trompettes. Cette alternance entre le soliste et le groupe provoque un sentiment d'urgence, que le débit très rapide du texte rendait par un autre moyen dans la version originale. Entrée de la basse à 0'28 et de la batucada avec la guitare à 0'30 (7 mesures).

0'36 **Thème A** sur pédale de *mi* bémol à la guitare + interlude de trois mesures (8 mesures).

1'06 **Thème B** à la trompette solo dans l'aigu. Fin des annonces radio. La guitare maintient sa pédale de *mi* bémol. Percussion plus fournie avec la grosse caisse sur les premiers temps. À la cinquième mesure, une deuxième voix s'ajoute à la trompette. Maqâm *Husseyni* sur *mi* bémol (12 mesures).

1'41 **Thème C1** : partie en « *call and response* », de brèves formules d'une mesure sont proposées par la trompette solo et reprises par le groupe de trompettes. Registre medium. Fin de la batucada. Percussion sur chaque temps par les cymbales et la grosse caisse (12 mesures).

2'15 **Thème C2** : toujours en « *call and response* ». Arrêt de la guitare. Reprise de la batucada. Grosse caisse seulement sur les premiers temps des quatre premières mesures et arrêt (8 mesures).

2'38 **Thème C3** : encore en « *call and response* ».

Quatre mesures puis reprise de la guitare et de la grosse caisse. Montée vers l'aigu avant de redescendre à la fin du passage. Arrêt de la guitare (7e mesure), puis de la percussion (9e mesure) et break de trompette solo dans un autre mode, à savoir le maqâm *Nawa Athar* (voir page 20) – caractérisé par ses deux secondes augmentées – sur *mi* bémol (10 mesures).

3'05 Coda : ostinato de trompette pendant quatre mesures avec reprise de la batucada.

Contrechant vocal sans paroles. Les quatre mesures suivantes superposent à cet ostinato le thème A. Suivent seize mesures d'improvisation dans un style assez « free » au saxophone et à la trompette puis *fade out* de guitare traitée avec un effet panoramique tournant (24 mesures + *fade out*).

Concert du 9 décembre 2014 au théâtre des Bouffes du Nord à Paris.
Autour du Palestino-Israélien Adnan Joubran (oud) : l'Indo-Français Prabhu Edouard (tablas), l'Espagnol Jorge Pardo (flûte), le Français Valentin Mussou (violoncelle). N'apparaissant pas sur la photo, le Français Xavier Sanchez (percussions et voix).
© Christian Moutarde

CONCLUSION

Si les pionniers que nous avons évoqués dans le chapitre de la rencontre entre le jazz et l'Orient ont permis notamment aux cinq musiciens du programme de développer leur art, le jazz et les musiques orientales, telles des plaques tectoniques qui n'en finiraient pas de s'entrechoquer, restent aujourd'hui un terrain de recherches et de travaux à l'impressionnante diversité.

Il n'est pas question de dresser ici un inventaire, mais plutôt de passer en revue certaines démarches qui cohabitent aujourd'hui, s'épanouissant sur un territoire qui couvre plusieurs continents – continents géographiques autant que musicaux, on l'aura compris.

Le rôle central de la France s'y intensifie, les musiciens continuant à s'y installer et à rayonner à partir de Paris, plus que jamais ville capitale des métissages contemporains. C'est là qu'évolue la dynastie des Chemirani, autour du grand maître du zarb* et de la percussion Djamchid Chemirani (né en 1942), né à Téhéran et installé à Paris depuis le début des années soixante. Ses trois enfants Keyvan, Bijan et Maryam perpétuent son savoir et sont un trait d'union avec beaucoup de créateurs que l'on retrouve à leur tour dans des contextes de fusions jazz.

Les deux fils de Marcel Khalifé, à la croisée de plusieurs chemins, incarnent une autre dynastie aux couleurs particulièrement larges et éclectiques : la musique orientale, la musique symphonique, le jazz, la musique électronique. Rami Khalifé, pianiste et compositeur, est membre du trio Aufgang, complété par le pianiste et électronicien luxembourgeois Francesco Tristano (né en 1981) et le batteur français Aymerich Westrich. À noter que Aufgang, qui est désormais un duo avec le tandem Khalifé/Westrich, vient de signer chez Blue Note. Quant à son frère Bachar Mar-Khalifé, pianiste, percussionniste et compositeur, il est l'auteur de deux albums très innovants, *Oil Slick* (2010) et *Who's Gonna Get The Ball From Behind The Wall of The Garden Today* (2013). Le point commun des deux frères est l'étendue de leur présence sur l'échiquier des musiques d'aujourd'hui. Ils se font un plaisir de rappeler quelques évidences, comme Bachar Mar-Khalifé lorsqu'il nous dit : « La techno n'a pas inventé le minimalisme ou la répétition en musique. » Parcourir la musique des Khalifé père et fils (et on sait qu'ils jouent encore souvent ensemble, voir *Caress* l'un des morceaux étudiés dans cet ouvrage), c'est toucher à toutes les esthétiques, c'est aussi approcher une authentique nouvelle musique contemporaine qui passe par des regards neufs et une belle ouverture sur le monde.

L'Égypte, dont le nom arabe, ne l'oublions pas, signifie « la mère du monde », reste un pays d'où émergent de nombreux créateurs. Deux jeunes oudistes, notamment, en font partie. Joseph Tawadros (né en 1983), installé en Australie, a enregistré ses meilleurs albums avec de grands jazzmen américains, tels le guitariste John Abercrombie (né en 1944), le contrebassiste John Patitucci (né en 1959) et le batteur Jack DeJohnette (né en 1942) dans *The Hour of Separation*, un disque très puissant marqué par le thème de l'exil, ou plus récemment le batteur Roy Ayers (né en 1940) et le joueur de banjo Bela Fleck (né en 1958) dans *Chameleons of The White Shadow*. Quant à Mohamed Abozekry (né en 1991), il s'est établi dans l'Hexagone où il a monté son groupe Heejaz Extended qui l'accompagne et avec qui il vient de publier

un second album intitulé *Ring Road*. Amoureux de la musique de John Coltrane, il a été aidé en arrivant en France par deux « parrains », Denis Péan du groupe Lo'Jo et… Marcel Khalifé.

L'Arménie est un autre vivier de talents important. C'est de là que le pianiste Tigran Hamasyan (né en 1987) a pris son envol, au tout début des années 2000, pour aborder la planète jazz. Désormais au niveau des plus grands, après avoir successivement gagné une myriade de prix dans des concours internationaux (Juan, Montreux, Moscou, Monaco, concours Martial Solal et Victoires du jazz à Paris), il a fait nombre d'incursions dans d'autres musiques (rock, métal, électronique) mais en gardant toujours cet esprit de jazzman ouvert et sans abandonner non plus ses racines arméniennes.

C'est aussi d'Arménie que vient Dan Gharibian, guitariste et joueur de bouzouki* qui est l'un des cofondateurs avec le violoniste français Bruno Girard, au début des années soixante-dix, du groupe Bratsch, pionnier des rencontres entre jazz manouche, musiques klezmer et folklores arménien et grec. Gharibian, qui a monté depuis un second groupe, Papiers d'Arménies, qui fait revivre des chants traditionnels de son pays, est aussi le père de Macha Gharibian, une jeune chanteuse parisienne qui a choisi le cadre d'un jazz d'aujourd'hui très stylé (qu'elle a étudié à New York) pour y glisser ses mélodies orientales.

Les musiques klezmer dont nous parlions à l'instant se sont essaimées à travers le monde, à l'image de la diaspora des musiciens qui les pratiquent. En France, le clarinettiste Yom (né en 1980) les revisite et en élargit le potentiel, parfois même jusqu'à une pop techno excentrique, mais il brouille aussi les pistes en se produisant dans d'autres contextes comme avec son groupe Yom et les Yiddish Cowboys ou son duo très aérien avec Wang Li, un Chinois virtuose de la guimbarde. Aux États-Unis, le saxophoniste John Zorn (né en 1953) les pousse vers l'avant-garde avec son groupe Masada, David Krakauer (né en 1956) les confronte avec la soul music et le funk, tandis que, depuis le Canada, le rappeur et trafiquant sonore Josh Dolgin, alias Socalled, aime les mixer dans un vaste melting-pot qui va de la folk à l'électro hip-hop, lui-même officiant aux claviers, aux machines et à l'accordéon.

La démarche de Shahin Novrasli (né en 1977), un pianiste originaire d'Azerbaïdjan, renvoie à celle de Tigran Hamasyan. Comme lui, il veut réunir le *mugham**, la musique traditionnelle de son pays, avec le jazz, complétant ainsi le travail de sa compatriote, la chanteuse Aziza Mustafa Zadeh (née en 1969), qui, étant également pianiste, en avait posé les bases avec succès dans les années quatre-vingt-dix. Se produisant fréquemment en trio avec une rythmique américaine composé de Nathan Peck à la basse et Ari Hoenig à la batterie, Novrasli livre une musique dense où la brillance des mélodies s'additionne à de véritables décharges de swing moderne. Tout récemment, un autre pianiste azéri, Isfar Sarabski (né en 1989), est apparu à son tour sur cette scène spécifique où, décidément, toutes les générations sont représentées.

Évoquons enfin quelques œuvres en devenir, qui correspondent à des projets réalisés ces derniers temps et qui s'imposent dans cette galaxie de nouvelles musiques. La chanteuse et oudiste palestinienne, née en Israël en 1963, Kamilya Jubran qui multiplie les expériences, a réalisé l'année dernière, à l'abbaye de Royaumont, « Wasl », un travail sur des textes de poètes contemporains arabes avec le trompettiste suisse Werner Hasler (né en 1969), qui utilise beaucoup l'électronique, et la contrebassiste française de jazz d'avant-garde Sarah Murcia (née en 1976). Adnan Joubran (né en 1985), le plus jeune de la fratrie du Trio Joubran qui est né à Nazareth en Israël, vient de démarrer sa carrière solo avec *Borders Behind*, un disque au titre sans équivoque où son oud* illumine une musique qui doit autant au jazz et au flamenco qu'à son Orient natal. Originaires de la même région, le Khoury Project, qui se compose des trois frères Elia (oud), Osama (qânûn*) et Basil Khoury (violon), a fait peau neuve en se rebaptisant (on les connaissait auparavant sous le nom de Trio Khoury), en

s'essayant à la pratique du ciné-concert (ils ont joué sur *Les Aventures du prince Ahmed*, un film d'animation muet inspiré du *Livre des mille et une nuits* réalisé en 1926 par l'Allemande Lotte Reiniger) et en orientant résolument leur musique vers le jazz. La thématique de ces célèbres contes d'Orient est aussi l'une des sources d'inspiration de l'Algérien Anis Benhallak dans son *Paradoxical Project*, où, armé de sa guitare électrique, ce Parisien d'adoption tisse une musique qui doit autant au jazz qu'à la chanteuse qui a bercé sa jeunesse, Cheikha Rimitti (1923-2006).

En règle générale, il ne faut pas sous-estimer l'importance de ces musiques populaires, car on s'aperçoit, en écoutant tous ces nouveaux créateurs, que les barrières sont parfois minces dans leur « éducation[1] » musicale entre l'esthétique classique, le jazz et des artistes comme l'Égyptienne Oum Kalsoum (1898-1975) et la Libanaise Fairouz (littéralement « Turquoise »), née à Beyrouth en 1935, qui furent finalement deux des premières stars mondiales d'une « world music » qui ne s'appelait pas encore ainsi… Du côté du Maghreb, on pourrait élargir ce constat en parlant d'un autre grand chanteur populaire algérien, Lili Boniche (1921-2008) et certains de ses descendants naturels qui vont de l'Orchestre national de Barbès à Khaled (formé en 1960) en passant par Rachid Taha (né en 1958) et Amazigh Kateb (né en 1972) avec Gnawa Diffusion.

À New York, le souffleur et poly-instrumentiste Oran Etkin, que le grand aîné Yusef Lateef avait adoubé en le qualifiant de « compositeur à la personnalité unique », vient de publier, en 2014, *Gathering Light*, un opus où il forge un jazz mondialiste en voulant se faire rejoindre l'esprit du jazz des origines, celui de La Nouvelle-Orléans, avec des reflets de musique indonésienne, malienne et israélienne. La Big Apple reste décidément l'un des centres où beaucoup de ces « ovnis musicaux » se confectionnent, comme celui du groupe Red Baraat dont le leader est Sunny Jain (né en 1988), un batteur et joueur de dohol*, ce grand tambour indien, qui fusionne le *bhangra** d'Inde du Nord avec des éléments de jazz, de fanfares de La Nouvelle-Orléans (c'est ce côté festif des origines du swing que nombre de ces musiciens recherchent en allant y puiser leur inspiration) et de rap.

Toutes ces musiques vivent et circulent par le disque, la radio, l'internet désormais et, bien sûr, les concerts. Leurs créateurs souvent décomplexés (car ils osent transgresser les traditions et expérimenter) ont ouvert l'esprit des auditeurs et c'est aussi grâce à eux que des lieux aussi divers que le Centre des musiques arabes et méditerranéennes à Sidi Bou Saïd, près de Tunis, ou l'Institut du monde arabe à Paris offrent des programmations où les (bonnes) surprises sont fréquentes et les frissons musicaux garantis. Les festivals, comme ceux de Boukornine et de Carthage (Jazz à Carthage) en Tunisie, Jazz'n'Klezmer à Paris, et tous ceux qui ont lieu en Europe et particulièrement en France ne sont pas en reste. Plus généralement, ces nouvelles musiques participent largement au « brouillage » des étiquettes musicales qui sont aujourd'hui la norme dans les musiques actuelles et qui font qu'il est difficile de « ranger » un Jasser Haj Youssef ou un Mohamed Abozekry, pour ne citer qu'eux, dans les musiques du monde ou dans le jazz, à moins que l'on invente pour chacun d'eux une nouvelle étiquette ?

Au sein de l'Institut du monde arabe justement, il existe un label de disques du même nom que sa maison-mère, et au sein duquel a été montée récemment la collection « Moucharabieh ». Dorothée Engel, qui en est la codirectrice, explique son approche : « Notre rôle est de servir de tremplin à des artistes arabes et musulmans contemporains qui vivent entre plusieurs civilisations et qui souvent, du coup, nourrissent un regard novateur sur les traditions

1 Ce mot doit être pris au sens large et il regroupe aussi bien les musiques qui s'écoutaient à la maison, celles qui se jouaient dans les fêtes que celles qu'ils ont apprises dans les cours des conservatoires.

musicales[2]. » Parmi ses récentes réalisations, citons *So Bouzouk* du chanteur auteur-compositeur et joueur de bouzouki libanais Issa Hassan dit Issa, qui mêle sa musique kurde au jazz et au flamenco ; *Athar* du oudiste syrien Khaled Aljaramani qui a décidé de s'offrir un entracte en solo entre son duo Interzone avec Serge Teyssot-Gay (ex-guitariste de Noir Désir) et le projet Exil où il rejoint son frère Muhannad aux percussions et le Français Olivier Moret à la contrebasse dans une création qui doit autant à la musique arabe qu'au jazz et au rock ; ou encore *Radio Bagdad* du poly-instrumentiste irakien Fawzy Al-Aiedy (oud, hautbois, cor anglais, etc.) qui n'hésite pas à faire appel au blues, au jazz, au raï et à la pop pour transcrire sa vision musicale d'aujourd'hui, avec notamment la complicité du percussionniste égyptien Adel Shams El Din et… du violoniste tunisien Jasser Haj Youssef.

L'intitulé même de « musiques du monde » (ou « world music ») bat de l'aile. La mosaïque d'esthétiques qui les composent a aujourd'hui tendance à se diluer dans le « village planétaire » que préfigurait le chercheur canadien Marshall McLuhan (1911-1980), une expression qui fut reprise sous la forme de « village global » par l'homme de médias Jean-François Bizot (1944-2007) pour justement expliquer la multiplication des métissages et leur « consommation » par le public.

Comme l'expliquait Frank Zappa (1940-1993), avec un rien de malice, en faisant référence aux mariages du jazz avec d'autres musiques, et principalement le rock et la funk, dans les années quatre-vingt : « Le jazz n'est pas mort, il a juste une odeur curieuse[3]… » Qu'aurait-il dit face à cet océan de créativité qui défie une fois de plus les classements, et qui nous prouve qu'il est aujourd'hui impossible de parler de jazz et plus largement des musiques actuelles sans faire passer notre regard par l'Orient ?

Pascal Bussy

---

2 In David Commeillas, « Institut du monde arabe, le refuge des virtuoses », *Vibrations*, décembre 2012-janvier 2013.

3 Extrait des paroles de « Be-Bop Tango (Of the Old Jazzmen's Church) » sur l'album *Roxy & Elsewhere*, 1974.

BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE

OUVRAGES EN LANGUE FRANÇAISE

Bensignor François (dir.),
Les Musiques du monde, Paris, Larousse, 2002.

Bergerot Frank et Merlin Arnaud,
L'Épopée du jazz, tome I : *Du blues au bop*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Découvertes ».

Bergerot Frank et Merlin Arnaud,
L'Épopée du jazz, tome II : *Au-delà du bop*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Découvertes ».

Carles Philippe, Clergeat André et Comolli Jean-Louis (dir.),
Dictionnaire du jazz, Paris, Robert Laffont, 1994, coll. « Bouquins ».

Coltrane John,
Je pars d'un point et je vais le plus loin possible, entretiens avec Michel Delorme, Paris, Éditions de l'Éclat, 2011.

D'Erlanger Rodolphe,
La Musique arabe, six vol., Paris, Paul Geuthner, 1930-1959.

Haj Youssef Jasser,
Jazz et musiques traditionnelles tunisiennes, spécificités et rencontres, mémoire de diplôme d'études approfondies dirigé par Philippe Michel, université de Paris 8, département de musique, 2005.

Haj Youssef Jasser,
Jazz et musique folklorique tunisienne, interférences et correspondances, mémoire de fin d'études dirigé par le docteur Senda Zinelabidine, Ministère de l'enseignement supérieur de la recherche scientifique et de la technologie, Université du centre, Institut supérieur de musique de Sousse, Tunisie, 2003.

Reinhard Ursula et Kurt,
Musique de Turquie, Paris, Buchet Chastel, 1997.

Shiloah Amnon,
La Musique dans le monde de l'islam, Paris, Fayard, 2002.

Siron Jacques,
Bases : des mots aux sons, Paris, Outre mesure, 2001.

Siron Jacques,
La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées, Paris, Outre mesure, 1992.

Touma Habib Hassan,
La Musique arabe, Paris, Buchet Chastel, 1996.

OUVRAGE EN LANGUE ANGLAISE

Russell George,
The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization: The Art and Science of Tonal Gravity, Brookline (Massachussets), Concept Publishing, 1re éd. 1953, 2001.

LES SITES DES ARTISTES AU PROGRAMME

Rabih Abou-Khalil : www.rabihaboukhalil.com
Avishai Cohen : www.avishaicohen.com
Jasser Haj Youssef : www.jasserhajyoussef.com
Marcel Khalifé : www.marcelkhalife.com
Ibrahim Maalouf : www.ibrahimmaalouf.com

AUTRES SITES

Sur les travaux de George Russell, de son « concept lydien » et du système tonal : www.lydianchromaticconcept.com

Jazz Magazine Jazzmag : www.jazzmagazine.com

REPÈRES DISCOGRAPHIQUES

Abdel Karim Ensemble,
Joyas De La Musica Arabe, Pneuma, 2007 (import).

George Abyad,
Taksims Oudî, Disques Dom, 2006.

Agitation Free,
Malesch (1972), SPV, 2008 (import).

Khaled Aljaramani,
Athar, IMA/harmonia mundi distribution, 2013.

Fawzy Al-Aiedy,
Radio Bagdad, IMA/harmonia mundi distribution, 2012.

Ahmad Al Khatib et Youssef Hbeisch,
Sabil, IMA/harmonia mundi distribution, 2012.

Altaf Gnawa Group,
Gnawa Music From Morocco, ARC/MIS, 2005.

Louis Armstrong,
The Quintessence (1925-1940), Frémeaux & Associés/Socadisc, 2009.

Art Ensemble of Chicago,
Nice Guys, ECM/Universal Music, 1979.

Mulatu Astatke,
Mulatu Steps Ahead, Strut Records, 2010 (import).

Stephan Athanas,
Malûf, Malfûf & Groove – Nûba Hsin – Live, MIS, 2002.

Aufgang,
Istiklaliya, InFiné, 2013.

Munir Bachir,
Maqâmat, Maison des cultures du monde/ Naïve, 1994.

Count Basie and his Orchestra featuring Lester Young,
Lester Leaps In, MIS, 1999 (import).

Anis Benhallak,
Paradoxical Project, Bonsaï Music/ harmonia mundi distribution, 2014.

Anouar Brahem,
Le Pas du chat noir, ECM/Universal Music, 2002.

Bratsch,
Brut de Bratsch, coffret anthologie trois CD et un DVD, World Village/harmonia mundi, 2013.

The Dave Brubeck Quartet,
Time Out, Columbia Records, réédition de 1997.

Codona,
The Codona Trilogy, coffret de trois CD, ECM/Universal Music, 2009.

John Coltrane,
My Favorite Things, Atlantic/Warner Music, réédition de 2008.

John Coltrane,
The Complete 1961 Village Vanguard Recordings, coffret de quatre CD, Impulse !/Universal Music, 1997.

John Coltrane,
A Love Supreme, Impulse !/Universal Music, réédition de 2008.

Miles Davis,
Kind Of Blue, Columbia/Sony Music, réédition de 2009.

Farid El Atrache,
Nagham Fi Hayati – Enta Habibi, EMI Arabia, 2000.

Duke Ellington,
The Bubber Milley Era 1924-1929, anthologie, MIS, 2003 (import).

Duke Ellington,
Cotton Tail, double CD, History, 1999 (import).

Duke Ellington,
The Duke in Munich 1958, Storyville, 2004 (import).

Maurice El Medioni,
Pianoriental, Mélodie, 2000 (import).

Amir ElSaffar,
Inana, Pi Recordings, 2011 (import).

Ensemble Al-Kindî,
Le Salon de Musique d'Alep (2006), double CD, Le Chant Du Monde/harmonia mundi distribution, réédition de 2012.

Kudsi Ergüner,
Ney Zen, Imaj Musik, 2010.

Oran Etkin,
Gathering Light, Motema-Membran/ harmonia mundi distribution, 2014.

Nusrat Fateh Ali Khan,
Mustt Mustt, Real World Records, 1990 (import).

Djivan Gasparyan,
The Soul of Armenia, double CD, Network, 2007 (import).

George Gershwin,
The Best of Gershwin, Telarc, 2001 (import).

Macha Gharibian,
Mars, Bee Jazz, 2013.

Dizzy Gillespie,
Night in Tunisia: The Very Best Of Dizzy Gillespie, compilation, Bluebird Legacy/ Sony Music, 2007 (import).

Dizzy Gillespie,
Carnegie Hall Concert (1961), Verve/ Universal Music, réédition de 2005.

Kadri Gopalnath et James Newton,
Southern Brothers, Water Lily Acoustics, 2004 (import).

George Gruntz Jazz Group,
Noon in Tunisia, MIS, 2006 (import).

Trilok Gurtu,
Spellbound, Naïve, 2013.

Hadouk Trio,
Air Hadouk, Naïve, 2010.

Tigran Hamasyan,
Shadow Theater, Emarcy/Universal Music, 2013.

Herbie Hancock,
Mwandishi, Warner Bros/Warner Music, réédition de 2001.

Issa Hassan alias Issa,
So Bouzouk, IMA/harmonia mundi distribution, 2012.

Jon Hassell,
Fascinoma, MIS, 1999 (import).

Coleman Hawkins,
Body & Soul, MIS, 1996 (import).

Hespèrion XXI,
Mare Nostrum, Alia Vox, 2012 (import).

Hijaz,
Chemsi, Zephyrus Records, 2012.

L'Hijâz'Car,
Hijâz'Car, Buda Records, 2014.

Adnan Joubran,
Borders Behind, World Village/harmonia mundi distribution, 2014.

Kamilya Jubran et Sarah Murcia,
Nhaoul', Accords Croisés/harmonia mundi distribution, 2013.

Kalimba,
Kalimba, Act/harmonia mundi distribution, 2007.

Oum Kalthoum,
L'Étoile de l'Orient/La Voix de l'Égypte, double CD, Blackline, 2003.

Sœur Marie Keyrouz,
Chant maronite, harmonia mundi, 1991.

Khoury Project,
Revelation, enja records/harmonia mundi distribution, 2015.

Yusef Lateef,
Eastern Sounds, Prestige-Fantasy-Concord/Universal Music, réédition de 2010.

Le Trio Joubran,
AsFâr, World Village/harmonia mundi distribution, 2011.

Shai Maestro,
Shai Maestro Trio, Laborie Jazz/Socadisc, 2012.

Mahavishnu Orchestra,
Birds of Fire, Columbia/Sony Music, réédition de 2009.

Ahmed Abdul Malik,
Jazz Sahara, Riverside-Fantasy-Concord/Universal Music, réédition de 2008.

Bachar Mar-Khalifé,
Who's Gonna Get The Ball From Behind The Wall of The Garden Today, InFiné, 2013.

Masada,
Live in Jerusalem, Tzadik/Orkhêstra, 2000.

Lloyd Miller,
A Lifetime in Oriental Jazz, compilation, Jazzman, 2009.

Nils Petter Molvær,
Khmer, ECM/Universal Music, 1997.

Mohammad Motamedi,
Iran : chants classiques, Ocora Radio-France/harmonia mundi distribution, 2014.

Zad Moultaka,
Visions : œuvres vocales, L'Empreinte Digitale, 2008.

Mukta,
Indian Sitar & World Jazz, Warner Jazz France, 1999 (import).

Oum,
Soul of Morocco, Music Development Company/harmonia mundi distribution, 2013.

Oregon,
Friends, Vanguard, réédition de 1999 (import).

Charlie Parker,
Retrospective 1940-1953, coffret de trois CD, Saga Jazz/Universal Music, 2009.

Salah Ragab,
Egyptian Jazz, Recommended, 2008 (import).

Terry Riley,
Persian Surgery Dervishes, double CD, MIS, réédition de 2009 (import).

Sonny Rollins,
Trio in Stockholm 1959, Dragon Records, 1984 (import).

Adel Salameh et Naziha Azzouz,
Rissala, enja records/harmonia mundi distribution, 2007.

Abraham Salman,
Saltana, MIS, 2005 (import).

Pharoah Sanders,
Tauhid, Impulse!/Universal Music, 1993 (import).

Ravi Shankar,
Chants of India, EMI Classics, 1997.

Tony Scott,
Music for Zen Meditation (1964), Verve/Universal Music, 2006.

Shakti,
A Handful of Beauty (1976), Columbia/Sony Music, réédition de 1999.

Adel Shams El Din,
40 Rythmes du Moyen-Orient, Bum, 2002.

Ghada Schbeir,
Passion (chants syriaques), Zaman production, 2008.

Gábor Szabó,
The Sorcerer/More Sorcery, double CD, Impulse!, réédition de 2011.

Joseph Tawadros,
Chameleons of The White Shadows, MIS, 2013 (import).

Okay Temiz,
Magnet Dance, MIS,1995 (import).

Erik Truffaz,
Bending New Corners, Blue Note/Universal Music, 1999.

Yom,
Le Silence de l'exode, Buda Musique, 2014.

Dhafer Youssef,
Birds Requiem, Okeh/Sony Music, 2013.

Mohamed Abdel Wahab,
Fakarouni, EMI Arabia, 1999.

Bugge Wesseltoft,
New Conception of Jazz, Jazzland/Universal Music, 1997.

John Zorn,
Klezmer 1993 (New York City), Tzadik/Orkhêstra, 1998.

LES ARTISTES AU PROGRAMME

Rabih Abou-Khalil
Songs for Sad Women, enja records/harmonia mundi distribution, 2007.
Blue Camel, enja records/harmonia mundi distribution, 1992.
Cactus of Knowledge, enja records/harmonia mundi distribution, 2001.

Avishai Cohen
Aurora, Blue Note/Universal Music, 2009.
Avishai Cohen Trio, Gently Disturbed, Razdaz Recordz/Ada Distribution, 2008.
Avishai Cohen with Nitai Hershkovits, Duende, Blue Note/Universal Music, 2012.

Jasser Haj Youssef
Sira, Musicast, 2012.

Marcel Khalifé
Caress, Nagam Records, 2004.
The Arabic Coffee Pot, Nagam Records, 1995.
Taqasim, Connecting Cultures/Nagam Records, 2006.

Ibrahim Maalouf
Diagnostic, Mis'Ter Productions/harmonia mundi distribution, 2011.
Diasporas, Mis'Ter Productions/harmonia mundi distribution, 2007.
Wind, Mis'Ter Productions/harmonia mundi distribution, 2012.

GLOSSAIRE

Accord sus4
Terme de jazz désignant un accord suspensif dans lequel la tierce est remplacée par la quarte de la fondamentale (par exemple, Csus4 comprend les notes *do*, *fa*, *sol*, au lieu de *do*, *mi*, *sol*).

Batucada
Ensemble de percussions traditionnelles utilisées dans les musiques de carnaval au Brésil.

Bayati
Maqâm basé sur l'échelle *ré*, *mi* demi-bémol, *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol, *do*, *ré* (voir page 20).

Bendir
Petit tambour sur cadre que l'on retrouve dans tous les pays du Maghreb.

Bhangra
Style de musique indienne né dans la région du Pendjab. En Angleterre, il s'est marié à de nombreuses esthétiques modernes, comme le reggae ou la techno.

Blue note
Abaissement d'un demi-ton (ou moins) des troisième, cinquième et septième degrés de la gamme majeure. Il en résulte fréquemment une dissonance avec l'accompagnement.

Bouzouki
Luth à manche long, fretté, considéré comme l'instrument national de la Grèce.

Call and response
Organisation de la phrase musicale en « appel/réponse », parfois appelé aussi « question/réponse ».

Chase
Terme signifiant « poursuite ». On l'utilise en jazz lorsque deux solistes improvisent en se succédant sur des phrases courtes de deux ou quatre mesures.

Coda
Dernière partie d'un morceau de musique. Sa durée est variable ; il est fréquent qu'elle reprenne une ou plusieurs mesures déjà entendues dans le morceau.

Daf
Grand tambour sur cadre au son très ample et profond.

Darbouka
Tambour gobelet à une peau, répandu dans le Maghreb, utilisé principalement dans la musique populaire.

Dohol
Grand tambour à double face que l'on trouve de l'Inde à l'Afghanistan. Les musiciens le portent accroché à leur cou à hauteur de la taille et peuvent ainsi utiliser leurs deux mains pour frapper chacune de ses peaux.

Duduk
Hautbois traditionnel en abricotier, à anche très large et perce cylindrique. C'est l'instrument national d'Arménie. Le timbre est ample et pénétrant, beaucoup plus doux que celui du hautbois occidental.

Gnawa
Population originaire d'Afrique noire (le mot a la même origine que « Guinée » et « Ghana ») implanté au Maroc. La musique des Gnawas utilise la polyrythmie.

Hétérophonie
Tous les instruments jouent la même mélodie (éventuellement à l'octave) avec de minimes différences dans l'ornementation, ce qui produit une grande richesse sonore.

Hijaz
Nom donné à l'un des systèmes d'intervalles et de figures mélodiques du maqâm caractérisé par la présence d'une seconde augmentée entre deux secondes mineures. Le terme se retrouve dans plusieurs noms de groupes de la scène jazz orientale (voir page 20).

Husseyni ou Husseinî
Comme le *Hijaz*, nom donné à l'un des systèmes d'intervalles et de figures mélodiques qui peut se trouver dans un maqâm (voir page 20).

Iqâ'
Terme servant à définir un mode rythmique – on dit aussi « un cycle » – dans la musique arabe.

Istikhbâr
Improvisation vocale ou instrumentale que l'on trouve dans la musique arabo-andalouse.

Jurjina
Rythme rapide à 10/8.
En voici la formule d'accompagnement :

Koto
Grande cithare japonaise à la sonorité moelleuse et claire, traditionnellement jouée par les femmes.

Krar
Instrument à cordes, cousin de la lyre, que l'on trouve dans la zone de l'ancienne Éthiopie, aujourd'hui l'Éthiopie et l'Erythrée.

Maqâm
Équivalent arabe du mode. Le terme signifie « lieu », « emplacement » (voir page 19).

Maqâmât
Pluriel de « maqâm ».

Monodie
Écriture à une seule voix ; s'oppose à polyphonie.

Mugham
Genre musical de l'Azerbaïdjan où l'improvisation occupe une place centrale. Il en existe plusieurs formes.

Muwashshah
Genre poétique chanté, inventé en Al-Andalus (péninsule ibérique médiévale) et transmis oralement jusqu'à nos jours.

Nay (ou « ney » en turc)
Flûte oblique en roseau utilisée dans tout le monde oriental (voir page 24).

Ostinato
Motif mélodico-rythmique répété invariablement pendant que d'autres éléments musicaux changent.

Oud
Instrument à cordes pincées que l'on trouve dans tous les pays du bassin méditerranéen. Son nom vient de l'arabe « *al-oud* » qui signifie « le bois ».
On l'appelle parfois le « luth arabe » (voir page 22).

Overdubbing
Procédé consistant à ajouter des sons à une piste déjà enregistrée.

Pizz
Abréviation de *pizzicato*, « pincé » en italien. Fait de pincer les cordes de son instrument avec les doigts de la main droite au lieu de les frotter avec l'archet.

Pédale
Note qui est tenue pendant plusieurs accords.

Plectre
Petit outil servant à pincer les cordes d'un instrument. On l'appelle aussi « médiator » ou « onglet ».

Qânûn
Cithare à caisse trapézoïdale, tendue d'environ quatre-vingts cordes de nylon, groupées en chœurs de deux ou trois, et couvrant jusqu'à quatre octaves (voir page 23).

Rebec
Instrument arabe à une, deux ou trois cordes dont l'origine remonte au Moyen Âge.

Riqq
Petit tambour sur cadre, muni de dix paires de cymbalettes ; placé entre les mains d'un virtuose, ses possibilités semblent illimitées (voir page 24).

Ritenuto
Ce terme italien signifie que l'on doit « retenir » une note, en quelque sorte « ralentir » son effet.

Rubato
Terme italien qui indique que l'on peut accélérer ou ralentir certaines notes de la mélodie.

Saba
Il s'agit d'un type de maqâm. L'effet de mélancolie qui s'en dégage peut évoquer le blues (voir page 20).

Santur
Instrument d'origine iranienne, dont les cordes sont frappées à l'aide de deux maillets. Il est à l'origine du cymbalum des Tziganes d'Europe centrale.

Scat
Forme de jazz vocal où les paroles sont remplacées par des onomatopées.

Serpent
Le serpent est la basse de la famille des cornets à bouquin. C'est un instrument en bois à embouchure, au tuyau conique percé de trous. Apparu au XV^e^ siècle, il était encore couramment employé au XIX^e^ siècle pour accompagner les chœurs à l'église.

Stambeli
Rite de possession implanté en Algérie, en Libye et en Tunisie par des populations venues d'Afrique noire au temps de l'esclavage. La musique qui accompagne ce rite se rapproche de celle des Gnawas du Maroc.

Tab'
Ce terme ancien servait dans le monde arabe à définir un maqâm avant que ce nom soit adopté. Le mot possède en lui une notion de « trait de caractère » et il peut aussi désigner les effets qu'une musique produit sur celui qui l'écoute.

Tabla
Instrument de percussion qui se compose de deux fûts. Il est né en Inde et on le trouve aussi dans les pays alentour.

Tampoura
Instrument à cordes pincées que l'on trouve dans le sous-continent indien. Il comporte quatre cordes jouées à vide et donnant la tonique et la quinte du mode.

Taqsîm
Improvisation jouée en solo dans un rythme libre. L'art du musicien consiste à explorer pendant le développement les maqâmât voisins du maqâm choisi au départ.

Tubû
Pluriel de tab'.

Viole d'amour
Instrument à cordes frottées dont les heures de gloire remontent à la musique classique du XVIII^e^ siècle. Tombé en désuétude, il est peu à peu réapparu dans les musiques modernes à partir des années vingt.

Zarb
Instrument de percussion apparu en Perse et faisant partie de la famille des membranophones.

Zurna
Instrument à vent, à anche double, de la famille des hautbois. Il est né en Anatolie et on le trouve dans de nombreux pays des Balkans et du pourtour méditerranéen.

LES AUTEURS

PASCAL BUSSY

Pascal Bussy, coordonnateur de cet ouvrage, possède une formation de journaliste et a écrit plusieurs biographies de groupes et de musiciens (Can, Kraftwerk, John Coltrane, Charles Trenet). Après avoir été directeur de Warner Jazz, il est aujourd'hui responsable éditorial chez harmonia mundi, apportant notamment nombre de signatures aux labels World Village (Le Trio Joubran, Melingo, Titi Robin, Omar Sosa, Calypso Rose...) et Jazz Village (Ahmad Jamal, Sandra Nkaké, Roberto Fonseca, Chucho Valdés, Mulatu Astatke...). Il y a dix ans, Pascal Bussy a fondé l'Atelier des musiques actuelles (AMA), une association dont la mission est d'organiser des conférences sur les musiques d'aujourd'hui. L'AMA travaille régulièrement avec les Trans Musicales de Rennes, la Cité de la musique/Philarmonie de Paris, les Jeunesses Musicales de France et de nombreux autres partenaires.

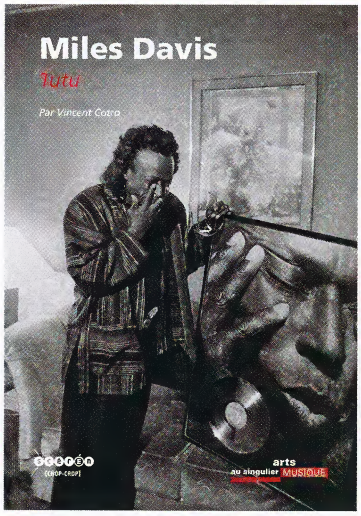
JASSER HAJ YOUSSEF

Jasser Haj Youssef est un musicien (violon et viole d'amour), compositeur, musicologue et pédagogue né en Tunisie. En tant que soliste, il a notamment joué avec Barbara Hendricks, Didier Lockwood, sœur Marie Keyrouz et Youssou N'Dour et a dirigé plusieurs ensembles comme l'Orchestre de chambre de Paris et l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée. Ses compositions vont de la musique orientale à la musique symphonique. Parmi ses références, il cite Jean-Sébastien Bach et John Coltrane. Ses recherches à l'université de Paris 8 ont porté sur les rencontres entre le jazz et les musiques arabes. Titulaire de plusieurs prix en violon, en musicologie et en pédagogie, il intervient régulièrement dans les universités d'Harvard (États-Unis) et de l'Alberta (Canada) et se produit dans le monde entier, donnant des concerts dans tous types de structures (salles traditionnelles mais aussi prisons et hôpitaux). Jasser Haj Youssef est aussi l'un des très rares musiciens qui maîtrise la viole d'amour baroque et qui la fait connaître dans les milieux du jazz oriental.

JEAN-LUC ROTH

Jean-Luc Roth partage ses activités musicales entre l'enseignement et la direction de chœur ou d'orchestre. Professeur agrégé, il est responsable de la section musique du lycée Albert Schweitzer de Mulhouse. Après avoir dirigé la chorale des universités de Strasbourg de 1977 à 1984, il fonde l'Ensemble Vocal Euterpe à Mulhouse en 1985. En tant que chef d'orchestre, il a dirigé plusieurs opéras avec l'Ensemble Justiniana, l'Atelier du Rhin et le conservatoire de Mulhouse. Après avoir appris le oud en autodidacte, Jean-Luc Roth a approfondi sa connaissance des musiques orientales lors de stages avec les oudistes Adel Salameh et Ahmad Al Khatib, et les percussionnistes Adel Shams El Din et Youssef Hbeisch.

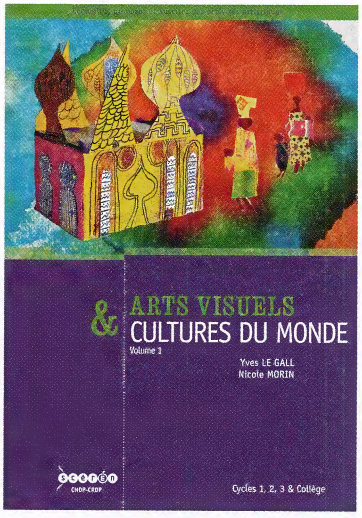
SUR LA MÊME THÉMATIQUE



Miles Davis, *Tutu*
Ouvrage, 64 p.
Vincent Cotro
Réseau Canopé, 2013
Réf. 755A4162 – 12,90 €

Musiques et cultures du Maghreb, à Tétouan
2 DVD et livret 40 p.
Steven Pravong
Réseau Canopé, 2014
Réf. 350C3670 – 29 €

Culture et pratiques musicales Quelles perspectives éducatives pour tous ?
Diversité, n° 173, juin 2013
Réseau Canopé, 2013
Réf. 755A4168 – 15 €



Arts visuels & cultures du monde
Tome 1
Ouvrage, 64 p.
Yves Le Gall et Nicole Morin
Réseau Canopé, 2012
Réf. 860BAV13 – 16 €

Imprimé sur les presses de l'imprimerie Jouve
1, rue du Docteur-Sauvé - 53100 Mayenne
Dépôt légal : mars 2015

MAÎTRISER

Pour étayer
vos connaissances

Le Jazz et l'Orient révèle le métissage issu des deux esthétiques musicales que sont le jazz et la musique orientale. Cette rencontre dépasse les frontières et évoque singulièrement le dialogue des cultures, celles de l'Orient et du Bassin méditerranéen, ainsi que celles du jazz, lui-même issu d'une histoire partant de l'Afrique noire et passant par l'Amérique du Nord avant d'investir la globalité du monde occidental.

L'étude d'un ensemble d'œuvres est proposée :
– Rabih Abou-Khalil, « Mourir pour ton décolleté », *Songs for Sad Women* (2007) ;
– Avishai Cohen, « Aurora », *Aurora* (2009) ;
– Jasser Haj Youssef, « Friggya », *Sira* (2012) ;
– Marcel Khalifé, « Caress », *Caress* (2004) ;
– Ibrahim Maalouf, « They Don't Care About Us », *Diagnostic* (2011).

Les cinq artistes réunis dans ce corpus nous offrent – à travers leur parcours artistique et leur appropriation du jazz – un voyage atypique dans cette diversité culturelle et musicale de ce début de XXIe siècle.

« Le jazz et l'Orient » est l'un des sujets inscrits au programme limitatif de l'option musique toutes séries en classe de terminale.

Pascal Bussy, journaliste et responsable éditorial chez harmonia mundi, a coordonné cette publication qui réunit ses contributions, ainsi que celles de Jasser Haj Youssef et de Jean-Luc Roth.

CANOPÉ ÉDITIONS
MAÎTRISER

ISSN 2416-6448
ISBN 978-2-240-03593-6
Réf. 755 A 4367
Prix : 15,90 euros